SAGGI CRITICI

DI

LETTERATURA INGLESE

Gli scritti gia comparsi nella *Nuova Antologia* qui si ripubblicano per gentile concessione del Conte Giuseppe Protonotari-Campi.

N437s

SAGGI CRITICI

DI

LETTERATURA INGLESE

DI

ENRICO NENCIONI

CON PREFAZIONE

DI

GIOSUÈ CARDUCCI

Seconda impressione

203423
29 5 26

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER

1910

PROPRIETÀ LETTERARIA.

Firenze, 1910. — Società Tipografica Fiorentina, Via S. Gallo, 33.

PREFAZIONE

Gli amici di Enrico Nencioni, raccogliendo di lui in pochi volumi prose e versi e con più larga elezione ciò che scrisse di meglio intorno alle letterature straniere e alla nostra, eleveranno e comporranno il più degno monumento e il ritratto più verace di quell' animo nobilissimo.

Di lui hanno già scritto, fra molti, Gabriele d' Annunzio, Ferdinando Martini, Matilde Serao, Francesco Pera: un poeta, un critico, una signora che divenendo autore rimase donna, un maestro toscano ben cólto e modesto: il meglio che a punto ci voleva a comprendere e rendere tempre e attitudini varie di quell' ingegno così candido e pure così misto e complesso.

Onorato dall'invito degli editori a scrivere anch'io, non voglio preoccupare il luogo qui in questo primo volume: mi parrebbe quasi villano, e certo men pietoso, parlare prima dell'amico: rileggendo di lui mi voglio mantenere l'illusione che quella voce soave dalle colorite e forti inflessioni, come io la ho ancora negli orecchi, ancora si conquisti e assoggetti l'attenzione.

Lasciamolo prima parlare lui, il caro morto. Io verrò poi nel secondo volume.

5 marzo 1897.

GIOSUÈ CARDUCCI.

ROBERTO BROWNING

In Italia, dove si legge avidamente ogni scritto che viene di Francia, romanzo e poesia, critica e storia, poco o nulla si sa della letteratura inglese moderna e contemporanea. Se ne eccettui Byron, Walter Scott, Macaulay, i nomi dei grandi poeti, dei grandi romanzieri, dei critici e degli storici che nel secol nostro han fiorito e fioriscono in Inghilterra sono, generalmente parlando, nomi nuovi in Italia: mentre forse di tutte le straniere letterature quella che con maggiore profitto potrebbe studiarsi dagl' Italiani è la inglese; trovandosi e spiccando negli scrittori di questa molte qualità che troppo spesso a noi fan difetto, — osservazione diligente e profonda dell'uomo morale e della natura esteriore, originalità, sobrietà, elevazione. E quel che più duole a chi ama l'arte e la patria è il vedere ignorati o negletti quei poeti inglesi che tanto amaron l'Italia, che cantarono le sue glorie, le sue sventure, il suo risorgimento,

che qua vissero e qua morirono, come lo Shelley ed i Browning.

L'insigne poeta inglese ch'io vorrei far conoscere ai lettori, Roberto Browning, è uno di quei rarissimi poeti veri i quali fanno sempre fare un passo all'arte, iniziatori e ispiratori ad un tempo. L'influenza esercitata da lui, prima latente or manifesta, nell'ordine del pensiero e in quello della forma, è grandissima; e solo paragonabile a quella esercitata, in altra sfera e con altri intendimenti, da Tommaso Carlyle. Ambedue infatti han destato ardenti simpatie e avversioni invincibili. L'attitudine straordinaria di Browning a tutto osservare e comprendere, a identificarsi colle cose e cogli uomini, conservando tuttavia il proprio carattere individuale, avendolo spesso portato a scegliere soggetti inusati e anco strani; e la sua repugnanza a tutto ciò che è convenzionale e volgare facendogli scegliere una forma potentemente originale ma elaborata e difficile, e per la sua stessa originalità spesso oscura; fecero sì che egli fosse per lungo correre d'anni quasi negletto nella sua stessa patria. I suoi successi in teatro, pochi e non molto importanti, non bastarono a far popolare il suo nome. Vero è che la fervente ammirazione de' pochissimi intelligenti valeva a consolarlo della ingiusta indifferenza dei tanti seguitatori della corrente. — Ma oggi è venuto il suo tempo: trent'anni di perseveranza son coronati. L'Inghilterra e l'America, i giovani specialmente, han riconosciuto in Browning un gran

poeta filosofo. *Dramatis Personæ* uscito nel 64 segna l'apogeo della sua fama. Pochi libri poetici hanno provocato tante discussioni, destato tante simpatie, eccitato tante ire quanto questo di Browning. Contemporaneamente si ristampano tutte le sue opere poetiche. Le edizioni si succedono. Già due scelte (Selections) ne sono state fatte per sodisfare più facilmente alle generali domande; e l'elegante raccolta di Moxon (Miniature Poets) onorasi del nome di lui. Ed è naturale. Dopo i tragici monologhi e il riso convulso di Byron, dopo le ardenti e generose utopie dello Shelley, dopo il misticismo puritano di Wordsworth, e il paganesimo passionato di Keats; dopo i sogni di Coleridge, e le fantasie orientali di Moore, e l'epiche visioni di Southey, si aspettava il poeta che dipingesse le realtà della vita intima ed esteriore, l'uomo qual fu e qual è nel tempo e nello spazio, studiato con amore ed inteso da una simpatia universale, simile a quella dello scienziato nella sua imparzialità, ma più delicata e più profonda; si aspettava il poeta che nelle indagini psicologiche non dimenticasse i corpi e le forme, ma le osservasse e le rendesse in tutta la loro sterminata varietà, in tutte le differenze dei loro individuali caratteri, — che, restando sempre poeta, fosse insieme un filosofo ed un artista. — Tutto ciò fece Browning.

La prima pubblicazione di Browning fu *Paracelso*. Uscì nel 1835. L'autore aveva appena venticinque anni. Pochi poeti han cominciato così glo-

riosamente la loro carriera. *Paracelso* non par lavoro di giovane, ma di provetto artista; di uomo che ha molto sofferto e provato, osservato moltissimo, bevuto fino alla sazietà nella coppa della scienza e della vita. Già là sono in germe, e alcune già in fiore, tutte quelle rare qualità che poi distinsero Browning dagli altri poeti contemporanei, e fecero di lui un vero rivelatore di nuove regioni nell'infinito campo dell'arte. E già nella scelta dell'argomento si annunzia il carattere del poeta. La curiosità scientifica, il desiderio di tentare sentieri inesplorati, il dispregio della scienza tradizionale e scolastica che si palesa nella vita di Paracelso dovean potentemente tentare un poeta avido di comprendere l'uomo e le cose, di andar per vie non battute, di scrutare e toccare le più occulte e delicate fibre del cuore umano.

Il poema è diviso in quattro parti. Nella prima, Paracelso ispirato dalla persuasione che egli è un eletto dal Cielo a qualche alta ed ardua missione, e spinto dalla sua sete di scienza, espone ai suoi amici le ragioni che lo han deciso a partire ed errare in lontani paesi a riacquistare le verità già perdute e a scoprirne di nuove. Ribatte gli argomenti che l'affetto suggerisce agli amici per farlo restare. L'ardor di sapere, la sublime confidenza nelle proprie forze, la grandezza del coraggio, la forza del volere umano non furon mai con più energia ed efficacia descritte: i discorsi di Paracelso sono squarci di eloquenza poetica inarrivabili. — Nella seconda parte, Pa-

racelso è a Costantinopoli, e s' incontra in *Aprile*, un poeta, che ha consunto la vita dietro l'Amore e la Bellezza, come egli va a perderla dietro la Scienza. Dal confronto di questi due personaggi simbolici esce un grande insegnamento che il poeta sembra svelarci per bocca di Paracelso medesimo quando gli fa dire: « Gli uomini guardino a me e al poeta morto che troppo sconsigliatamente amò: e così, da noi premonito, si formi un terzo e *meglio temprato* spirito umano. » La scienza senza affetto e insensibile al bello, la poesia tutta musica e luce, tutta voluttà e delirii son destinate a perire. E fra i pochissimi *ben temprati* spiriti, in cui si è fatto il felice connubio della scienza e dell'arte, io non saprei, dopo Goethe, chi metter innanzi all'autore stesso del *Paracelso*.

Paracelso è da Aprile iniziato al culto del bello. I cento versi nei quali Aprile esprime il suo desiderio, il suo sogno, di esercitare tutte le arti prima di morire, son paragonabili ai più belli di Keats, come poesia di colore e rilievo. Egli vorrebbe esser prima scultore, poi pittore, poi, posato lo scalpello e il pennello, dipingere colla parola tutti gli affetti « dalla turbolenta agitazione di un cuore pieno di desiderii inquieti, al placido sonno dell'uomo semplice nelle ore meridiane, all'ombra di un albero, presso una cisterna. » Poi, « come un luminoso vapore unisce e confonde colle stelle le stelle, egli vorrebbe riempire ogni vuoto colla musica, e con ineffabili melodie esprimere i più misteriosi moti dell'anima. »

Aprile muore. Paracelso vorrebbe profittare della lezione, — ma nuove e dolorose esperienze lo aspettano al suo ritorno. Morendo in uno spedale, vittima della scienza come Aprile dell'arte, è consolato dalla fede nell'avvenire della umanità; e dalla coscienza di averle in qualche modo giovato.

Se il poema al suo primo apparire non ebbe l'accoglienza che meritava, non passò però inosservato. La critica se ne occupò, e anche i più avversi a questo genere di poesia dovettero ammirare certi passi di una bellezza più unica che rara, onde abbonda quel capolavoro giovanile di Browning.

« È solo quando ritornano al cielo che gli angeli vi si rivelano: essi seggono tutto il giorno al vostro lato, e la notte giacciono presso a voi che non curanti della loro presenza siete distratti o dormite: quand'ecco, tutt'a un tratto, vi lasciano, e allora gli conoscete. »

Questi squisiti versi si leggono nel *Paracelso.*

La canzone sul Fiume Meno che calma l'agitato spirito di Paracelso è un miracolo di poesia e di stile. Mai era stata dipinta con tanta efficacia la quiete che spira dalle verdi rive di un bel fiume che scorre limpido e lento. Il verso che procede con cadenza monotona, la rima insistente producono sull'animo del lettore un magico effetto.

Fin dalle prime pagine del *Paracelso* si riconosce in Browning un gran poeta pittore. Il suo paesaggio è scrupolosamente reale ed esatto,

e al tempo stesso ha carattere e vita eminentemente poetica. Ecco quel che lo distingue da tanti poeti-fotografi contemporanei. In *Paracelso*, nelle *Liriche*, in *Uomini e Donne*, in *Dramatis Personæ*, in tutti i suoi versi, Browning si è rivelato gran pittor di paese. Nessuno fra i poeti moderni ha meglio reso il colore locale. Paragonare le descrizioni d'Italia di Byron e di Lamartine con quelle di Browning (*Pian di Sorrento*, *De Gustibus*, *Presso il focolare*, *In una Gondola*, *Due nella Campagna*, *Vecchie Pitture in Firenze*, ecc., ecc.) sarebbe studio fecondo. Ruskin, il gran critico d'arte, metteva Browning innanzi a tutti i poeti paesisti per efficacia di grafica verità.

Si è detto e ripetesi che questa del dipingere è una delle piaghe della moderna poesia, che gli artisti della parola hanno invaso il campo degli artisti del colore e della forma, che con tanti dettagli e minuzie poeti e romanzieri mancan sempre dell'effetto voluto, che in certi loro ritratti una vena ed un nèo hanno il valore d'un occhio sì che spesso invece della bella donna che s'è voluta dipingere, al confuso lettore raffigurasi un mostro, che per ottenere moltissimo agli antichi bastavano pochi semplici tratti, ecc. Potrebbe rispondersi: Non citate ad esempio chi ha ecceduto, ed è riprovevole. Fra il dipingere vago, convenzionale, a grandi masse di certi scrittori, e il minuzioso e faticoso particolareggiare dei Gauthier, dei Flaubert, e talvolta dello stesso grande Balzac, vi è una strada di mezzo. Vi è il

paesaggio di Wordsworth e di Leopardi, della Sand e di Browning, i quali han saputo esser pittori restando poeti.

Noi italiani con un paese così variato, così pittoresco, non abbiamo che due grandi poeti paesisti, Dante e Leopardi. Dal 300 bisogna precipitare all'800, per ritrovare pitture naturali, côlte dal vero, come:

Passata è la tempesta:
Odo augelli far festa, e la gallina
Tornata in su la via
Che ripete il suo verso. Ecco il sereno
Rompe là da ponente, alla montagna;
. . . . . .
E chiaro nella valle il fiume appare.
. . . . . .
. . . . . Apre i balconi
Apre terrazze e logge la famiglia.

Siede con le vicine
Su la scala a filar la vecchierella
Incontro là dove si perde il giorno.

E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna . . . .

O cara luna, al cui tranquillo raggio
Danzan le lepri nelle selve . . . .

Sono scrittori stranieri che hanno dipinto l'Italia in tutta la sua varia bellezza. Goethe e Byron, Châteaubriand e Lamartine, Shelley e Browning, Hawthorne e Taine, ecco i pittori

della Campagna romana, di Napoli e del suo golfo, di Firenze e Venezia, dei nostri colli e dei nostri laghi, dei nostri monti e dei nostri mari. Vero è che Manzoni, il quale da sè solo ha riparato e gloriosamente riempiuto tanti vuoti della nostra letteratura, nel suo immortale romanzo dipinse stupendamente la Lombardia. Descrittori ideali pur troppo ne abbiamo, e uno grandissimo, anzi unico, il divino Ariosto: ma pittori *dal vero* non saprei dopo Dante e Leopardi e Manzoni chi altri citare; se non forse alcuni quattrocentisti (come Lorenzo de' Medici) e Niccolò Tommasèo in molte pagine di *Fede e Bellezza.*

Browning è poeta eminentemente drammatico anche nella lirica. I titoli stessi dei suoi volumi poetici ce lo dicono: *Liriche drammatiche, Uomini e Donne, Dramatis Personæ*, ecc. Filoso e critico, egli studia un'epoca, comprende un' idea, analizza un sentimento, poi ha bisogno, da vero artista, di dar corpo al concetto, di personificare, di drammatizzare. Egli ha compreso e risentito l'ardore per le cose artistiche, per tutti gli oggetti decorativi che era generale al tempo del Rinascimento; ed è al suo *Vescovo ordinantesi la tomba in S. Prassede* che fa rivelare lo spirito vero dell' epoca. Egli ha osservato il singolare carattere esterno dei chiostri e conventi meridionali, ne ha indovinato le interne gretterie, la sensuale religione, le sorde guerre, le invidie; e interprete di questo suo studio è un novizio che dalla finestra della cella impreca, irride e dipinge l' odiato superiore che è

giù nell'orto a visitare i suoi fiori (*Spanish Cloister*). L'aborrimento della volgarità, il superbo disdegno del merito negletto, saranno espressi dal suo *Pictor ignotus* che avrebbe potuto e non ha voluto diventare famoso seguendo la moda, e che oscuro e rassegnato lavora coscienziosamente nella quiete crepuscolare delle grandi navate, e non può più staccarsi dalle care sue chiese: è per bocca di lui ch'egli ferisce di amari sarcasmi la leggerezza e la vanità dei dilettanti e l'ignoranza dei mecenati. Browning ha sentito la sublimità della poesia ebraica, la lirica primitiva, i colori e le forme dell'antico Oriente, l'uomo biblico infine; e David che canta per calmar Saul sarà interprete delle sue vive impressioni. In *Saul* infatti tutto il ciclo della vita orientale è percorso, dalla capanna all'altare; e questa è per magistero di ritmo, e per colorito, una delle poesie più mirabili.

L'ingegno, anche grandissimo, è se non spento, certo torturato e alterato dalla passione d'amore, quando accade che questa passione è provata per donna indegna, e che non senta il prezzo enorme del sacrificio; indi agonie quotidiane in questo essere nervoso che si chiama poeta ed artista. Un poeta ordinario farebbe di questo argomento un'elegia o un'ode morale. Browning fa parlare Andrea del Sarto colla troppo famosa sua moglie, e in quel discorso c'è la storia di un'anima. Le profonde ansietà, le curiosità febbrili della decrepita società, e le impressioni dei savi pagani alle prime notizie della

vita e della dottrina di Cristo sono, con una impersonalità degna di Goethe, espresse in *Cleone* o in *Karshish*. E che profondità di pensiero filosofico si cela sotto il velo bizzarro dell'*humour* in *Calibano a Setebos*, e in *Mr Sludge! Holy-Cross-Day*, tipo della poesia umoristica di Browning ha riso e lacrime e fremiti. Era legge papale che il giorno della Santa Croce un certo numero di ebrei fossero obbligati, e se occorreva spinti per forza a sentir una predica cristiana in San Pietro: e là un monsignore li apostrofava per convertirli. Browning fa parlare comicamente fra loro quei poveri diavoli stivati e orribilmente noiati. Molti, rendendo commedia per commedia, e visto che c'è interesse, simulano la conversione. Ma alcuni, per tacita vendetta e conforto, impiegan quel tempo ripensando e ripetendosi il canto di morte di Ben-Ezra, sublime di lamento e preghiera, di protesta e coraggio. E la speranza è avvalorata dai tormenti sofferti « dalla tortura prolungata d'età in età, dalla infamia, eredità d'Israello, dalla peste del Ghetto, dalla ignominia degli abiti, dalla gogna, dalle fruste inzuppate del loro sangue innocente »..... Il cuore dell'umanità palpita sempre nei versi di Browning. La sua larga e calda simpatia tutto intende e traduce. Egli ha saputo personificare e drammatizzare le astrazioni più metafisiche, i sentimenti più delicati e ineffabili. Chi non ha in sua vita saputo di qualche amore puro e segreto di un uomo adulto per tenera giovinetta — e non ha

pensato con dolore a questa condanna del tempo, a questa fatalità dell' anima giovane e ardente in corpo caduco? — In *Evelyn Hope*, Browning ci dipinge la cameretta verginale dove giace morta la bellissima giovine. « Le imposte sono socchiuse: poco o nulla è mutato nella sua camera: questo è il suo letto, quelli i suoi libri. Evelyn avea colto quel fior di giranio che comincia a morire anch' esso nel vaso. Un uomo adulto è presso il cadavere, e parla; le parla ora, solamente ora, dell' infinito amor suo, e non dispera d'esser riamato. L'amore è più forte della morte. Le loro anime dovran passar altre vite, molte altre vite; cangeranno secoli e climi, ma alla fine si ritroveranno e s'intenderanno. Ed egli prende quel fior di giranio, e lo chiude nella cara gelida mano, e: Ecco, questo è il nostro segreto: ora dormi: tu ti sveglierai, e ti ricorderai e intenderai. »

Questa varietà di soggetti, questa straordinaria pieghevolezza d' ingegno non faccia nemmeno per un momento sospettare che Browning appartenga a quella famiglia di poeti che, seguendo ed esagerando la pericolosa e inumana teoria dell' « arte per l' arte », meritano più che il nome d'artisti quello di dilettanti. In tutte le opere di Browning, poema, lirica e dramma, si fa sentire e sopratutto sentire, la incessante e solenne voce dell' umanità.

E talvolta questo ardore d'indagini nella mente e nel cuore umano lo fa incorrere nei com-

ponimenti puramente drammatici e destinati alla scena, in veri difetti, perchè certe qualità eccellenti in altri generi di poesia nuocciono ai drammatici effetti. Chiarezza, unità, interesse sono i primi pregi di un dramma: e Browning colla sua sottigliezza d'analisi, colle sue audaci originalità di stile, colla sua avversione a interpretare le idee e i sentimenti popolari per strappare i facili applausi, non poteva riuscire e non riescì sulla scena. Ci vorrebbe per apprezzare e gustare i suoi drammi una platea di poeti e d'artisti. Ma questa più che giustificazione è condanna. Gl' intelligenti però ammireranno sempre alcuni caratteri grandemente scolpiti come il *Luria*, e alcune situazioni felicemente inventate in *Strafford*, nella *Macchia del Blasone* e nel *Dì natalizio di Colomba*.

Pippa passa, dramma lirico e fantastico, è forse il più popolare di tutti i componimenti poetici di Browning.

Pippa, una povera filatrice di seta, esce un mattino di festa dal suo casolare e passeggia, sola, cantando, per la campagna: e senza ch' ella medesima se ne avvegga, il suo canto dov' ella passa (*Pippa passa*) produce come un magico effetto, ed è occasione allo scioglimento di quattro piccoli drammi. In uno di questi è rappresentato l'adultero amore di Sebaldo e di Ottima con efficacia veramente degna di un compatriotta di Shakespeare. — Sebaldo ed Ottima si ricordano i più drammatici istanti del loro amore, e fra gli altri il giorno quando: « le colonne del firmamento

parean piegarsi sotto la oppressione del caldo e la volta cupo-azzurra tutta pesare su noi ed atterrarci: e ci sdraiammo nel bosco, finchè la tempesta scoppiò.... Si giaceva come sepolti là dentro: veloce correa la tempesta sul nostro capo quasi cercandoci, e tratto tratto qualche viva candente saetta bruciava tra 'l folto de' pini; bruciava or qua or là, ti ricordi? come se la Giustizia colla sua spada frugasse e rifrugasse nel bosco, per trovarci e colpirci.... Poi il tuono, come un intiero mare, scoppiò sulle nostre teste. »

In *Christmas-Eve and Easter-Day* (la notte di Natale e il giorno di Pasqua) poema filosofico-religioso, scritto parte in Firenze, parte a Roma e pubblicato nel 49, il poeta trattò (restando però sempre poeta, e poeta pittore), le più profonde e delicate questioni che agitano la mente e la coscienza dell'uomo moderno. Se ne togli l'*humour* e i tocchi da artista di cui abbonda il poema, si direbbe l'opera di un pensatore tedesco: se non che la mano dedalea di un vero poeta dà qui forma e moto anche alle più vaporose astrazioni. Ogni intelligente dell' arte sentirà la bellezza, la verità di certi passi, quali la descrizione della Cappella e suo atrio nella notte di Natale, l'apparizione luminosa di Cristo, i versi sulla Sistina, Michelangelo, le Catacombe, ecc. E questa preoccupazione dei grandi problemi della Fede e dell'Anima gli ha ispirato vari poemi filosofici di fondo, e, al solito, di forma drammatici, come *Morte nel deserto*, *Cleone*, *il Vescovo Blougram*, ecc.

Nell'ultimo libro di Browning (*Dramatis Personæ*) l'altezza del pensiero filosofico predomina in ogni poesia; dalle passionate come *James Lee*, alle umoristiche come Mr. *Sludge, the Medium*. Come saggio di magnifica eloquenza poetica veggasi *Morte nel deserto*, dove san Giovanni morente discorre delle dottrine evangeliche e della religione dello spirito: poesia elevata e profonda che parla al cuore e all'intelligenza. Pochi libri poetici contengono, in sì poche pagine, tante idee nuove e grandi, tanti caratteri, tante pitture; da Caliban selvaggio, al *Byron de nos jours*, da san Giovanni, agli spiritisti, da un ritratto di vergine, alla stanza mortuaria della Morgue, da *Abt-Vogler*, che improvvisa sullo strumento da lui inventato, alla squisita elegìa d'amore intitolata *Maggio e la Morte*. Le poesie di questo libro sono vere armonie della vita.

Si sarà visto che uno dei caratteri della poesia di Browning è l'*humour*. Vario in tutto, Browning è anche in questa sua qualità variatissimo. Il suo *humour* talora è grottesco, energico, quasi brutale d'eccessiva realtà, come nella *Tragedia dell'Eretico* e in *Caliban;* talvolta sottile e raffinato come in Mr. *Sludge;* talvolta passionato come nella *Querela d'un Amante;* talvolta l'accento comico e il sorriso inoffensivo predominano nei suoi versi umoristici, come in *Fra Lippo Lippi*, il quale scappato di convento, ed avendo abusato di Bacco, vi è riportato dagli sbirri ai quali egli, strada facendo, discorre della sua vita e dell'arte sua; e nei versi

intitolati *Su in villa, e giù in città*, capolavoro d'ironia e di descrizione, genere nuovo di satira, in cui un ignorante signorotto fa a modo suo la distinzione fra la vita di città e di campagna. Egli, costretto per economia a starsene in villa, sospira alla vita di città, e la loda e dipinge nel linguaggio il più comico.

Fra le poesie di Browning in cui parla la passione pura, e che sono vere voci del cuore, senza mai diventare nè convulsi singhiozzi, nè urla forsennate, come quelle di certi poeti contemporanei, esagerati perchè deboli, e declamatori perchè insensibili, mi basti indicare *Amore fra le ruine*, *Presso il focolare*, (dove non sai se più ammirare la pittura del paese, o quella del sentimento), l'*Ultima Cavalcata*, *In un anno*, e *Maggio e la Morte*.

Egli manifesta il profondo e squisito suo sentimento dell'arte plastica, le sue simpatie pei vecchi maestri toscani, pei grandi realisti del 400, in molte poesie: e fra le tante consacrate alla pittura e ai pittori come *Pictor ignotus*, *Andrea del Sarto*, *Vecchie pitture in Firenze*, mi piace ricordarne qui una intitolata l'*Angelo Custode*. È ispirata da un quadro del Guercino, che vedesi a Fano, rappresentante un angelo in atto di proteggere un fanciulletto. Conosco poche poesie dove l'effusione lirica sia così calda, e derivi così spontanea dal soggetto medesimo. — « Caro e grande angiolo, vorresti tu lasciare per me cotesto fanciullo? Io sederò qui tutto il giorno; e quando viene la sera, e il tuo special ministero è compito, e tempo è già

di partire, tu sospendendo il tuo volo, vedrai un altro fanciullo da custodire, un altro che ha bisogno di pace e d' asilo.... Allora, io ti sentirò fare un passo, non più, da dove tu sei a dove ora io sono, ed ecco la mia testa ricovrasi già sotto le tue ali.... Colle salutari tue mani mi chiuderai gli occhi accosto al tuo petto, stringerai la mia fronte affaticata dal troppo pensiero, e ogni mio nervo ne avrà conforto, e sarò tutto inondato di pace ineffabile....Se ciò mi fosse concesso, oh come ogni torto umano sarebbe presto in me riparato! Con che differenti occhi rivedrei il cielo, la terra ed il mare!.... » Peccato che questa poesia finisca in modo piuttosto strano ed oscuro. L'oscurità è il difetto, esagerato dai suoi detrattori, ma che pur troppo esiste nell'opere di questo insigne poeta. È vero che esso dipende, in parte, dalla novità degli argomenti, e dal modo sempre originale con cui il poeta li tratta. Spesso però l'oscurità nasce da inescusabili eccentricità di stile, come l'omissione dei pronomi frequente, l' architettura capricciosa, e arabesca per dir così, del periodo poetico. Altre volte l'oscurità vien dalle reticenze. Troppo egli lascia indovinare, troppo esige dal suo lettore. Non tutti leggendo, per esempio, il suo *Spanish Cloister*, il suo *Grammarian's Funeral*, il suo *Lippo Lippi* intenderanno alla prima chi è che parla, ed a chi, e dove siamo. Il poema *Sordello* è più di tutti gli scritti di Browning macchiato di questo difetto.

Dai libri di Browning potranno i giovani

attingere insegnamenti preziosi: impararvi a osservar bene e meditar molto prima di scrivere; a serbar sempre virilità di pensiero e d'accento; a evitare la volgarità e la leggerezza, la declamazione sentimentale o politica, la poesia da alcova e quella da piazza; a non adulare mai le opinioni e le passioni di moda, affrontando coraggiosamente l'impopolarità, per amore e per rispetto dell'Arte.

(*Nuova Antologia*, Luglio 1867)

L'ANELLO E IL LIBRO

POEMA DI ROBERTO BROWNING.[1]

Vi è un poema drammatico psicologico che è il capolavoro di uno dei più grandi intelletti che onorino l'arte e l'umanità. Questo poema fu concepito e cominciato in Firenze. L'argomento è una tragedia domestica italiana. La scena è in Roma. L'ispirazione, i caratteri, il paesaggio sono italiani. Questo poema è stato un avvenimento che ha aperto nuovi orizzonti all'arte moderna. È un miracolo di evocazione, di resurrezione, di poesia e di analisi psicologica. I più grandi scrittori contemporanei ne parlano con riverente ammirazione. In Italia, non se ne sa nulla. La nostra critica non se n'è occupata nè molto nè poco.... Vorrei in parte riparar questo torto: vorrei dare almeno una pallida idea del « *L'Anello e il Libro*, »

---

[1] *The Ring and the Book*, by Robert Browning, in four volumes. Smith Elder, London.

e occasionalmente dir due parole sul carattere generale dell'opera poetica di Roberto Browning.

L'uomo interiore, il dramma che si svolge nella mente e nel cuore prima di esprimersi nel dramma esteriore, la storia o un episodio della storia di un'anima, sono argomento al poetare di Browning. Più il labirinto dei pensieri e dei sentimenti di un dato individuo, storico o immaginario, in una data situazione drammatica, è intricato e recondito, e meglio il poeta riesce a mettere in luce le più ascose fibre, i più segreti motivi di un'azione, e riesce così a mostrarci naturali e logiche le più contradittorie ed enigmatiche azioni umane. Con un profondo conoscimento della natura umana, dal più fangoso e sanguinoso baratro di viltà e di delitti alle cime sfolgoranti del verginale candore e dell'invitto eroismo, egli comprende, penetra, afferra con l'occhio dello psicologo tutte le gradazioni dello spirito umano nel tempo e nello spazio; e con la mano plastica e coloritrice dell'artista, scolpisce o dipinge immortalmente i suoi *Uomini e Donne.*

La immaginazione simpatica, la potenza di analisi e la emozione poetica, vanno in lui congiunte a una sovrana serenità di intelletto. Egli fissa ed indaga con occhio profondo e tranquillo il gran mistero della Vita, e i più disperati abissi della passione.

Mai in Browning il più remoto cenno di declamazione, o di convenzionalismo poetico. La sua istintiva repugnanza a tutto ciò che è ripetuto

e volgare, gli suggerisce talvolta soggetti inusitati e anche strani, e una forma elaborata e difficile, e per la stessa sua originalità qualche volta un po' oscura. Dico *qualche volta*: quelli che trovano Browning sempre oscuro, sono coloro pei quali la poesia è come il sigaro d'avana o il sorbetto *alla vainiglia* dopo pranzo.... E per questi c'è Moore sempre facile, e Longfellow sempre chiaro e scorrevole.... I lettori di Eschilo, di Lucrezio, di Dante, di Shakespeare, di Goethe, sono avvezzi a *pensare* leggendo. E per questi lettori Browning *non* è oscuro — o lo è solo qualche volta.

Arturo Symons, in un suo ammirabile discorso sul carattere drammatico di Browning, osserva giustamente che questi e nei drammi e nei poemi drammatici e nelle liriche drammatiche — da *Paolina* a *Ferishtah*, da *Paracelsus* ai *Dramatic Idylls* — ha per obbietto l'analisi e la rivelazione del *pensiero*. Quando leggiamo Shakespeare, noi diciamo: — Questa è la *Vita*, sorpresa nella sua azione, e fissata per sempre come in marmo immortale. Quando leggiamo Browning, noi diciamo invece: — Questo è il *Pensiero*, un soffio dell'anima umana, reso immortale con la parola. Browning si interessa e ci interessa a ciò che pensarono e come pensarono i suoi personaggi, piuttosto che a ciò che dissero. È lui che parla per loro; e si serve del suo linguaggio poetico, il più ricco e svariato, il più *enciclopedico* della moderna poesia, per analizzare il pensiero dei suoi personaggi. Vi

è una certa somiglianza nel modo con cui si esprimono Mr. Sludge e Fra Lippo Lippi, San Giovanni e Andrea del Sarto, ma il meccanismo del pensiero, per dir così, di questi personaggi è così diverso, che nessuno pensa a accusare il poeta di monotonia. Che cosa importa che lo stesso coltello anatomico abbia fatto cinque o sei diverse operazioni chirurgiche, se queste operazioni sono veri miracoli della scienza?

Browning è essenzialmente realista, benchè profondamente psicologo. Poeta drammatico e metafisico egli tratta sempre di visibili o invisibili *realtà:* e siccome queste due realtà costituiscon la Vita, egli la dipinge più completamente di ogni altro poeta.

Alcuni credono che Browning sia un poeta troppo astruso, uno scienziato che si ostina a esprimersi in versi, un gran pensatore piuttosto che un vero poeta. Quanto s'ingannano! Se mai cervello e cuore umano fu da natura creato alla poesia, questi è Browning. Egli ha in grado supremo le sovrane doti poetiche: intuito e comprensione rapida, elettrica, immaginazione evocatrice e vivificatrice; il senso umoristico e il sentimento patetico: il suo verso percorre tutta la gamma dei suoni, tutta la scala dei colori. Nella sua opera colossale un popolo di *viventi* ha fisonomia distinta e indimenticabile. Il numero e la vera vita dei suoi personaggi fa quasi paura a pensarvi. La lista ne sarebbe lunghissima. Ma qual lettore di Browning non rammenta subito

certi personaggi che sono creature umane di cui conosciamo la fisonomia e l'anima, il meccanismo interiore e gli atti esteriori, che conosciamo cioè più e meglio di un intimo amico e, stavo per dire, di noi medesimi? Ecco qui Paracelso, Saul, il vescovo Blougram, Andrea del Sarto, Ottima, Evelyn Hope, Costanza, Pompilia, Guido, *Pictor ignotus*, Abt Vogler, Pacchiarotto, Clive, Ivan Ivanovitch, il Baldinucci, Mr. Sludge, Rabbi ben Ezra, Cristina di Svezia, San Giovanni, il maestro Galluppi, Miranda, Aristofane, e cento altri: ognuno un vero *microcosmo* umano, una rivelazione, una risurrezione!

Chi meglio di Browning ha sentito ed espresso il carattere dei vecchi maestri fiorentini, gli affreschi dei vecchi chiostri, l'interno delle antiche chiese? (*Old Pictures in Florence*, *Pictor ignotus*). Chi meglio sentita la poesia e la fisonomia di Venezia? (*In a Gondola*, *A toccata of Galluppi*). Chi meglio dipinto l'Appennino e le Alpi? (*La Saisiaz*, *De Gustibus*, *By the Fireside*). Campagna di Roma e lagune di Venezia; paesaggio francese, russo e ungherese; Medio Evo e Rinascimento; secolo di Pericle e anni della Reggenza; la Sinagoga e il Partenone; l'areopago e l'officina; lo spedale di Paracelso e la cameretta verginale di Evelina; l'ingenuo patetico accento di Pompilia e il grottesco linguaggio di Calibano o l'umoristico di Pacchiarotto e di Sludge; le devote del Sacro Cuore e le *etère* greche; i cavalieri di Carlo e i frati del chiostro spagnuolo; il deserto affricano

e i *boulevards* di Parigi; l'organo di Abt Vogler e l'arpa di David; funamboli e filosofi, regine e *cocottes*, le Catacombe e la Morgue, i roghi e i *clubs*, processioni e battaglie, locande e teatri, baci e veleni, angioli e demoni, tutto è compreso nella portentosa opera poetica di Roberto Browning.

Un giorno Browning passando da Piazza San Lorenzo in Firenze si fermò a guardare i banchi e le mostre di roba usata, di vecchi vestiari, il babelico *bric-à-brac* di quel luogo caratteristico — e sopra un banco di libri fra degli *Orazi* scompleti, delle vecchie stampe dell'Ademollo, fra la *Dame aux Camélias* e dei volumi del Denina, vide un libro manoscritto, un *vieux bouquin* in cartapecora, la « Storia e documenti del processo del Conte Guido Franceschini, decapitato in Roma nel 1698. » Il poeta comprò per una lira questo curioso volume; e lo lesse subito in quella casa Guidi in via Maggio, che egli e la illustre sua moglie hanno resa familiare e cara a tutti i cultori della poesia.

Era questo il fascio di crudi fatti dal quale il poeta doveva estrarre la scintilla di vita, e creare il *Libro:* era la informe e greggia materia nella quale doveva trovare i filoni dell'oro, che battuto e affinato serve a formare l'*Anello*.

Il fatto, ridotto ai suoi ultimi termini, è questo. Il conte Guido Franceschini, aretino, di famiglia antica e nobilissima ma decaduta, cerca

inutilmente fortuna in Roma presso la Corte pontificia. Là, a quarantott'anni, gli viene offerta in moglie una giovinetta di tredici anni, Pompilia, di Pietro e Violante Comparini, bella e con una ricca dote. Si fa, quasi inconsciente la povera giovine, questo bel matrimonio; e Guido porta con sè nell'avito e squallido palazzo d'Arezzo la sposa ed i suoceri. Cominciano le inevitabili antipatie, le pretese da una parte, le sevizie dall'altra, e i poveri vecchi son costretti a tornarsene a Roma. La Violante si vendica facendo sapere che Pompilia era una bambina da lei raccolta per carità, una creatura senza nome adottata come figliola. Allora nel Franceschini cresce l'odio pei suoceri, e l'avversione per la giovine moglie; avversione che si rivela in una costante, feroce oppressione di tutti i giorni, di tutte l'ore. Nello spasimo della lenta agonia, essa ricorre inutilmente all'autorità ecclesiastica e civile. Un solo uomo mostra di intenderla, di compatirla, di ammirarla, di amarla di purissimo e santo amore — un prete, il canonico Caponsacchi. Questi le offre protezione e aiuto efficace alla fuga. Guido avvertito in tempo li sorprende in un albergo sulla strada di Roma, e li fa arrestare. Processo clamoroso: conclusione: lei messa provvisoriamente fra le Convertite, lui mandato in un convento a far gli esercizi spirituali. Ma la vecchia e feroce volpe aretina non è paga: e informato che a Pompilia era stato concesso di andare a passare qualche settimana in una villa coi Comparini, di

notte, con quattro sicari, va a quella villa, si annunzia per il Caponsacchi, gli è aperto, ed egli entrato coi suoi bravi finisce a coltellate i due vecchi, e ferisce di mortali ferite la moglie. È arrestato, e dopo un lungo e clamoroso processo, condannato e decapitato.

Questi i fatti — ma questa storia non è che il materiale greggio al quale Browning ha data o resa la vita. Quei nomi di un vecchio *dossier* di cancelleria criminale diventano creature viventi nelle cui vene circola un caldo sangue, il cui cervello ha un polso vitale come aveva due secoli addietro. Il fatto è poca cosa: lo stesso poeta ci mostra che non sta là la vera importanza dell'opera, avendolo così subito raccontato, per filo e per segno, fin dalle prime pagine del volume. I lettori a cui basta il fatto, il racconto, l'intreccio, posson fermarsi alla metà del primo volume. Il resto per loro non sarebbe che inutile e tediosa ripetizione. Invece, per Browning e pei lettori degni di intendere Browning, il grande, il vero interesse comincia *dopo* la esposizione del fatto. L'importanza capitale dell'opera consiste nei sette grandi monologhi degli spettatori e attori del dramma. E soprattutto nei due discorsi di Guido, e in quelli del Caponsacchi, di Pompilia e del Papa. Sullo stesso fondo e nello stesso dramma spiccano queste quattro figure che sono quattro miracoli di analisi psicologica. L'amore esaltato del Caponsacchi, l'ingenuità angelica di Pompilia, la casuistica vile e subdola e la mal

celata ferocia di Guido, la solennità jeratica e la visione di oltre-tomba del vecchio papa Pignatelli, sono ritratti unici, indimenticabili. Aggiungete il grottesco umorismo di quei discorsi mezzo latini degli avvocati *Dominus Hyacinthus de Archangelis*, *Juris Doctor Johannes-Baptista Bottinius*, che danno un carattere così locale, così romano, così *secentistico* alla tragedia, e che formano uno dei pregi caratteristici di quest'opera unica.

Alcuni critici hanno fatto appunto a Browning di aver prestato al Caponsacchi un linguaggio troppo lirico e troppo poetico, se si pensi quando e dove e a chi dirige la parola. E anch'io inclinavo, confesso, a trovar giusta, in parte almeno, questa censura. Ma una sera parlandone con Vernon Lee, essa combattè quell'accusa con argomenti che mi parvero vittoriosi, e che presso a poco, se ben ricordo, son questi: — Il Caponsacchi è un'anima nata con un istintivo senso di reverenza, di culto, di adorazione dell'ideale: la religione, com'era professata a quel tempo e in Arezzo, non può appagarlo. Pompilia virtuosa, bella e infelice diventa come una Beatrice per lui. Il dolore la sublima, la morte, il martirio la consacrano ai suoi occhi. Egli non vede che lei: essa è la stella polare e l'angiolo raggiante della sua vita. E quando parla lei, il suo linguaggio diventa naturalmente lirico — non parla, ma *canta*. Il suo monologo è come una pagina della *Vita Nuova*. Egli parla con gli occhi sempre fissi in una figura

di donna trasfigurata.... Ma queste cose, dette come lei sola sa dirle, si leggeran presto in un nuovo volume di Vernon Lee, che avrà per titolo *Conversation of Baldwin.*

Sul carattere e sui monologhi di Guido Franceschini mi duole di non trovarmi in tutto d'accordo con la illustre scrittrice di *Euphorion.* Essa trova reale sol fino a un certo punto il Franceschini: le sembra troppo grande, dotato di mezzi troppo sproporzionati al misero impiego della sua vita: una macchina poderosa attaccata a un carro di paglia. Guido, essa dice, è della stoffa degli Sforza, dei Borgia — un uomo della statura di Fausto e di Otello — e quest'uomo passa la vita nelle anticamere dei prelati, e poi a torturare due vecchi e una giovinetta, e va con quattro sicari a scannarli.

Ma appunto questa contradizione è il problema psicologico che Browning si è accinto a risolvere. Nel secondo discorso di Guido la fiera mostra le zanne e gli artigli di sotto la cappa del casuista e del cherico. Sì, egli era nato con un fondo di spaventosa energìa: c'è la tigre nella volpe aretina. Ma come la tigre diventi volpe, e nella volpe ribaleni la tigre, ci è spiegato mirabilmente nei due discorsi di Guido. — Il tipo del personaggio è grande, è vero, come studio morale: ma nella realtà drammatica è egualmente vero? — A mio giudizio sì: e aggiungo subito che io credo fermamente che questa grandezza tragica, quasi epica del conte Guido, derivi e resulti in gran parte

dalla illusione ottica che produce in noi la nuova, inusata e portentosa analisi che fa di quell'anima il Browning. È tanto vero che ci pare *più grande del vero.*

Browning si compiace di scrutare, di approfondire, di spiegare le anormalità, i casi eccezionali, le idiosincrasie della vita umana. Perchè Guido con forte intelletto e tenace volontà non riesce, dove tanti inferiori a lui son riusciti? Perchè passa dalla viltà alla crudeltà, all'assassinio? Browning ci spiega l'interno lavorio di quel cervello, le fibre complicate di quel cuore, e l'anormale ci appare allora naturale e normale: l'analisi, stavo per dire la vivisezione, è fatta con una abilità così consumata e perfetta, che noi a ogni momento esclamiamo, compresi di ammirazione: Com'è vero!

Non è tanto la parola quanto il pensiero che ci stupisce nei monologhi di Guido, di Pompilia, del Papa. Non ciò che probabilmente essi dissero, ma ciò che certamente pensarono, questa è la grande preoccupazione di Browning.

Browning è un interprete, non è uno stenografo. È probabile, è verosimile che Guido pensasse e sentisse così? Certamente: ed è ciò che ci fa dire: com'è vero! — Se poi ci domandiamo: è possibile, è naturale che Guido, che il Caponsacchi, in faccia ai giudici, parlassero proprio in quel modo con cui li fa parlar Browning? noi ci rispondiamo di no. Ma d'altra parte il poeta non poteva servirsi che del suo linguaggio enciclope-

dico per rivelarci, e spesso in un lungo discorso, quel che un uomo ha pensato in un solo momento — pensiero istantaneo — che ha prodotto però atti di incalcolabili conseguenze — e che era esso stesso una logica conseguenza di pensieri e di azioni precedenti. Io direi, se mi si conceda l'espressione contradittoria, che il poeta Browning ha creato l'*anatomia psicologica*. E io credo che anche un volgare malfattore, reo di omicidio premeditato, se analizzato nei più reconditi motivi, e seguìto passo passo dal primo germe dell'idea all'ultima esecuzione del delitto, ci apparirebbe tragico e quasi grande. Per i personaggi del dramma psicologico non c'è bisogno di rumorosi avvenimenti e di storica decorazione. Guido Franceschini vale un Borgia e un Tiberio.

A questa sovrana analisi non conosco nulla di superiore o di eguale, neppure nel romanzo moderno. Ciò che più le si avvicina per potenza ed efficacia, è la prima parte di *Silas Marner*, o un capitolo dei *Misérables* — quello intitolato *Une tempête sous un crâne*.

Il lettore italiano probabilmente farà qui un'osservazione. — Capisco, dirà, che si trovi materia a poesia nel carattere e nel linguaggio del cavalleresco Caponsacchi, della angelica Pompilia, e del giusto e santo Pontefice. Ma che la poesia, il linguaggio degli Dei, debba servire all'analisi delle idee e dei sentimenti di un malfattore, mal si capisce. Questa sarà patologia, medicina legale in versi, ma non poesia. — Eppure è poesia, è

profonda poesia! Poesia è ciò che vi è di più *intimo* in ogni cosa. Anche nel calcolo trascendentale è poesia. Quando il cupo, chiuso, muto spirito del Franceschini è forzato a parlare — a rivelarci tutte le tenebrose caverne, tutti i sinuosi e perfidi labirinti del suo spirito, a dirci come egli vedeva e giudicava uomini e cose; quando questo personaggio sintetizza, pur restando distinto individuo, una classe di umane creature, e rappresenta al tempo stesso una passione, un paese ed un'epoca; — questa figura diventa altamente poetica nella verità e intensità del suo tragico significato: è reale e ideale ad un tempo: *vive;* e solo Dio e i grandissimi poeti possono inspirare la vita.

Al poema e al romanzo contemporaneo è da augurare un po' meno di fisiologia, e un po' più di psicologia. Ma già una felice reazione incomincia coi Tolstoi, coi James, coi Bourget. Ricordiamoci che un fenomeno di coscienza è la *causa* di una serie di altri fenomeni, qualunque sia la modificazione fisiologica, e l' *ambiente* dei personaggi. Località, mobilia, vestiari, paesaggio, meritano di essere esaminati e illustrati solo in quanto l'uomo vi ha impresso qualche cosa del suo intimo. L'anima umana, l'*io* personale, ha una forza innata e assoluta che fa spesso forza a ogni *eredità* e ad ogni *ambiente.* La volontà e la coscienza —ecco tutto l'uomo! E la volontà e la coscienza parvero sparire dal romanzo e dal dramma contemporaneo. Che cosa vi fu sostituito? La ripro-

duzione fotografica delle esteriorità della vita. Avemmo romanzi e poesie puramente descrittive: una lotta disperata delle penne coi pennelli; una invasione di *ateliers*. Cominciò il Flaubert (che era però e rimase sempre un grande psicologo) e i sedicenti suoi discepoli rincararono la dose. A questi, cioè ai Goncourt e allo Zola, si attenne più o meno servilmente la novella e il romanzo italiano — e avemmo in Francia e in Italia libri zeppi di inventari da tappezziere, e di cataloghi da venditori all'asta.

Si descrisse per descrivere, e la maledetta descrizione, oleografica o fotografica, fu, e non ha ancora cessato di essere, la *crittogama* del campo letterario. Nella *Page d'amour* dello Zola, che è pure uno dei più notevoli suoi romanzi, vi sono cinquanta descrizioni, ciascuna per sè stessa un capolavoro di esattezza olandese, ma tutte *affatto inutili* allo sviluppo dei caratteri, e allo svolgimento dell'azione.

Nei momenti drammatici dell'azione, quando il lettore vorrebbe sapere che cosa ha *pensato* quel tal personaggio per agire così, l'autore ci dice invece com'è *vestito*. Io vorrei aver la chiave delle apparenti contradizioni di quell'uomo o di quella donna. No signore. Mi si informa invece sulle condizioni meteorologiche, e mi si dà la nota del *restaurant*. Quest'uomo apparentemente ha agito così, quella donna si è salvata o perduta, perchè quel giorno spirava maestrale invece di scirocco, perchè ha bevuto del *Lacryma Christi* invece di

una limonata.... E la volontà e la coscienza? E la lotta interiore? E il vero dramma dell'anima? Non una parola.

V'ha di più: non è neppure artistica e naturale, è anzi tediosa ed illogica la descrizione minuta che fu fino a oggi di moda. Un personaggio entra in un salotto, e un romanziere, scuola Goncourt o Zola, mi descrive subito questo salotto — temperatura, mobilia, stoffe, gingilli, quadri, ecc. È naturale? No. Quando uno entra in un salotto vede realmente e distintamente *tutte* queste cose? Niente affatto. Ne vede distintamente due o tre: e due o tre sole gli rimangono nella memoria. E quelle sole bisognava o si poteva descrivere. Invece si direbbe che i personaggi di certi romanzi sian sempre in procinto di *comprare* la casa, la villa, la sala, il vestiario che si dipinge, e che siano interessati ad apprezzar tutto e nulla dimenticare.

E questo si chiama *realismo* e *naturalismo?* I veri e grandi realisti son Browning e George Eliot, sempre: quasi sempre Balzac: Flaubert in *Madame Bovary* solamente. Oggi realisti veri, cioè pittori delle realtà visibili e invisibili della vita — della materia e della coscienza — son Tolstoj, James e Bourget. E la loro reazione è altamente benefica, desiderata e salutare. Alla lunga, questo dipingere le azioni umane come dipendenti da un giro di *walzer*, o da una digestione più o meno buona, demoralizzava e nauseava.

Parlando dell'*Anello e il Libro* — cioè del ca-

polavoro sovrano del vero realismo — della più meditata, profonda, artistica, efficace e *completa* pittura della Vita — non credo inutile e fuor di luogo questa mia digressione. E giacchè ho toccato questo tasto, mi piace d'insistervi, riportando le memorande parole del Bourget sui danni morali del *fatalismo fisiologico.*

« Il est arrivé que les romanciers soumis à l'influence de Flaubert, et partisans de sa méthode, ont exagéré le défaut du maître. Ils ont méconnu l'existence des deux sortes d'imaginations, et au lieu de constituer leurs personnages par une double série de petits faits, ils ont presque uniquement peint ces personnages comme des êtres d'imagination *physique.* C'est ainsi que, s'applicant surtout à la transcription des milieux, ils ont supprimé de plus en plus de leurs livres l'étude de la volonté. Ils montrent la créature humaine dominée par les choses ambiantes et quasi *incapable de réaction personnelle.* De là dérive ce fatalisme accablé qui est la philosophie de toute l'école des romanciers actuels. De là ces tableaux d'une humanité à la fois très-réelle et très-mutilée. De là cette rénonciation de plus en plus marquée aux vastes espoirs, aux généreuses fièvres, à tout ce que le terme d'*Idéal* résume de croyances dans nôtre énergie intime. Et, comme notre époque est atteinte d'une maladie de la volonté, de là cette vogue d'une littérature qui convient si bien aux affaiblissements progressifs du ressort intérieur. Lentement, dans beaucoup

d'esprits soumis à l'éducation des romans nouveaux, s'élabore la conception que *l'effort est inutile, et le pouvoir des causes étrangères irrésistible.* Or, comme dans l'ordre de la vie morale nous valons en capacité d'énergie juste autant que nous croyons valoir, lentement aussi chez ces mêmes personnes la volonté se désagrège. Ainsi les héritiers, par Flaubert, de ce romantisme qui a trop exigé de la vie, sont les plus actifs ouvriers de cette désagrégation de la volonté. Ironie singulière de la destinée! » — (*Essais de Psychologie contemporaine*, pag. 166).

I veramente grandi scrittori, poeti o romanzieri, son quelli che conoscendo profondamente la umana natura, hanno un'acuta percezione del gran problema della Vita, scrutano gli abissi del cuore umano, eppur non disperano; ma conservano intatte, e *infondono nei lettori*, la energia eroica, la speranza e il coraggio. Roberto Browning è in prima fila tra questi benefattori dell'umanità, tra questi artisti sovrani.

(*Nuova Antologia*, 16 dicembre 1885.)

ROBERTO BROWNING E L'ITALIA

Lavoravo alla Rassegna Inglese per la *Nuova Antologia*, e scrivevo appunto sul nuovo volume di Browning, (*Asolando-Fancies and Facts*) quando ricevei una lettera della signora Edith Story-Peruzzi che mi annunziava la morte del grande poeta. Fu in casa dell'illustre scultore e scrittore William Story che nella mia prima giovinezza ebbi l'onore di conoscere Roberto Browning — ed è dalla sua gentile figliuola che mi è venuto il funebre annunzio.

Benchè Browning avesse compiuto settantasei anni, la notizia della sua morte mi colpì dolorosamente e inattesamente come quella di persona rapita al mondo nei suoi belli anni; tanta è l'energia e la vena giovanile, l'acume e la potenza d'analisi, la freschezza d'immaginazione, che si rivelano in quel suo ultimo libro — e tanto il vecchio poeta mi era parso sano e robusto, e promettente la più tarda longevità, quando nella

scorsa estate andai col mio amico Carlo Placci a salutarlo in Venezia, in casa della signora Bronson, alla quale è dedicato con sì affettuose parole il nuovissimo volume del poeta.

Povero Browning! esclamai dapprima commosso alla triste inattesa notizia. Ma dopo un momento di riflessione: — Perchè povero? dissi a me stesso. Felice, dovrei dire invece, felice poeta! Dopo una lotta eroica di trent'anni, conquistò una fama e una gloria mondiale; ebbe a compagna della vita una creatura ideale, genio ed angelo nella medesima donna; visse, negli anni maturi e declinanti, sano, ricco, amato e ammirato, usufruendo l'esperienza della vecchiezza senza provarne i fisici e morali languori. Ed ora è morto nella piena e attiva potenza del suo straordinario intelletto, dopo brevissima malattia, circondato dalle cure affettuose della famiglia e degli amici, nella terra ideale da lui tanto amata e cantata, e nella più bella città di questa terra: è morto *painlessly and quietly* — così scrisse suo figlio — dopo aver ricevuto l'annunzio del crescente successo del suo ultimo libro pubblicato in quei giorni, come un generale caduto sul campo, che spira fra i gridi della vittoria.

Roberto Browning nacque nel 1812, a Camberwell. Figlio di un impiegato alla Banca d'Inghilterra, uomo eccellente, rigido e positivo, ereditò dal padre lo sguardo sicuro e quel senso pratico della vita che è come la ferma e profonda radice da cui germogliò la svariata e magnifica

flora della sua poesia. Cominciò nella prima adolescenza a ammirare e imitare Byron; ma a diciassett'anni, la lettura di Shelley lo convertì a nuovi orizzonti e nuove forme poetiche.

Il primo volume di Browning è *Pauline* (1833) — e già vi si annunzia un genio originale, una maniera di poetare nuovissima: la psicologia poetica, e la lirica drammatica, già sono in germe in questo primo libro di versi. Seguirono *Paracelsus*, *Strafford*, *Sordello*, le *Dramatic Lyrics*, Drammi e Tragedie, *A blot in the Scutcheon*, *Pippa passes*....

Nel 1846, Browning sposò la poetessa Elisabetta Barrett, e con lei venne in Italia, e presero stabile sede in Firenze, in quella ormai doppiamente famosa Casa Guidi, in Via Maggio. Questo matrimonio fu l'unione di due spiriti straordinari, diversamente e sovranamente dotati, che si equilibrarono e coadiuvarono mirabilmente, offrendo un esempio unico nella storia dell'amore e dell'arte. Nel 1849 nacque in Firenze il loro unico figlio Robert Barrett Browning — oggi notevole e lodato pittore.

In Italia Browning scrisse gran parte di *Christmas-Eve*, e *Men and Women*, il primo suo libro che avesse incontrastato successo, e in parte gli desse quella fama e quella gloria che meritava da tanti anni.

Nel 1861, Elisabetta Browning morì. Il poeta ne rimase come annientato. Si chiuse in un profondo silenzio, in quasi assoluta solitudine, per più di tre anni. Nel 1864 uscì lo stupendo volume di

Dramatis Personæ, ammirato in Inghilterra e in Europa.

L'*Anello e il Libro*, l'opera capitale di Browning, fu pubblicato nel 1868-69. Seguirono, a brevi intervalli, nuovi volumi poetici, fra cui i più notevoli sono *Fifine at the Fair*, *Balaustion' s Adventure*, *Pacchiarotto*, *Red cotton night-cap Country*, *La Saisiaz*, *Dramatic Idylls*, *Aristophanes Apology*, *Ferishtah' s Fancies*, e ultimo in ordine di tempo non già di valore, *Asolando*.

Il poeta è morto il 12 dicembre in Venezia, nel palazzo Rezzonico, proprietà di suo figlio.

Browning fu umano e pietoso ad ogni dolore come Hugo, socievole come Dickens, modesto come Manzoni. Sentì profondamente l'amicizia — e la ispirò viva e costante in alcuni dei suoi più illustri contemporanei, Landor, Carlyle, Ruskin, Dickens, Rossetti, Story, Forster, Tennyson — e fra le donne mi è caro di ricordare i nomi delle signore White Mario, Villari, Story Peruzzi, Zimmern, Thackeray, Sutherland, Orr, e Bronson.

La bontà, la cordiale affabilità, la costante serenità eroica, non si smentirono mai durante la lunga vita del poeta. Frequentava la più alta classe sociale, ma non sdegnava la conversazione con gli umili. Ebbe assidue e intime relazioni coi più insigni pittori e musicisti del suo paese. Gli fu fatto carico perchè con la sua geniale e calda parola metteva un raggio di poesia tra le stereotipate etichette della *high-life* Londinese. A qualche rigido Aristarco dispiacque la innocente mondanità

del poeta; quasi pretendendo che un poeta che si rispetti debba sempre pranzare in casa sua, esser sempre in veste da camera tra le pareti degli scaffali, o vagare solitario e scapigliato nelle solitudini, interrogando la Musa, inesperto affatto del mondo, « e degli vizi umani e del valore.... » E pur troppo vi sono di questi poeti, e anche famosi; — ma nella loro opera questa inesperienza e inscienza del mondo e della vita si tradisce a ogni pagina — e le loro poesie sono, paragonate a quelle dei veri poeti, come mazzi di fiori in tela gommata od in cera, accanto ai fiori naturali, freschi, fragranti, e stillanti rugiada.

Nè la geniale mondanità turbò mai o offuscò in Browning lo sguardo intuitivo di filosofo e di poeta sovrano, nè ottuse l'acume della sua incisiva penetrazione, nè alterò mai la virile indipendenza dei suoi giudizi. E d'altronde, il più gran libro è il mondo — e chi lo guarda solo dall'abbaino di biblioteca non può comprenderlo nè dipingerlo. Nè Shakespeare, nè Goethe, nè Byron, nè Heine, nè Browning ci direbbero e ci insegnerebbero tanto e nel bene e nel male della vita, se non avessero tanto visto e tanto osservato.

La presente giovine generazione era avvezza a vedere nel Browning il trionfatore felice, amato e ammirato in Europa e in America; sereno poeta che godeva della preziosa esperienza della vecchiezza, senza alcuna delle sue infermità, felice come Leonardo, come Goethe, nei gloriosi ultimi

anni. Ma vi fu un tempo, un lungo tempo, in cui i capolavori di Browning si succedevano negletti o derisi, e attirando solo la simpatica ammirazione di pochissimi lettori.

Si può dire che la vera fama di Browning data dalla pubblicazione di *Men and Women* 1855; e più decisamente da quella di *Dramatis Personæ*, 1864. Egli lottò trent'anni con indomabile perseveranza: egli fu un vero *eroe* nel senso Carlyliano della parola. Lavorò sicuro dell'avvenire, fidando nel tempo, il gran giustiziere; scrivendo e pubblicando per non esser letto che da pochi, fra gli applausi e le centesime edizioni prodigate ai facili versi dei melodisti. Un po' di musica e un po' d'intreccio son sempre sicuri di momentaneo successo. Il volgo dei lettori naturalmente rifugge da poeti come Eschilo, Lucrezio, Dante, Goethe, Browning; e adora i poeti armonici e vacui, simili a quei terreni dove in qualunque punto si scavi, a due dita si trova subito acqua, nient'altro che acqua; mai fuoco o granito:... terreni così malleabili e fecondabili, che ogni piuma volante, ogni seme di fiorellino, desta la loro facile virtù produttrice. Browning è precisamente l'opposto. Lo ha detto egli stesso.

« Il terreno dell'eterno canto è la roccia dalla superficie aspra e dura. Il sole e le rugiade, le tempeste ed i geli, vi adoprano invano la loro dolcezza o la loro rabbia. Appena qualche raro fiore spunta qua e là. Ma intanto, giù nelle profonde fissure, lentamente, silenziosamente, si va

formando ciò che fra un secolo sarà un abete gigante — eredità di una nazione. »

Browning, negletto o trionfante, fece sempre appello a lettori che amano approfondire e elevarsi. Grande nella speculazione filosofica come nella emozione lirica, scrutò abissi dell'anima fino a lui inesplorati, e penetrò col suo sguardo di poeta sovrano nei più disperati labirinti del cuore. Filosofo, pittore, musicista, scienziato, e sempre poeta — o contemplatore, o drammatico, o lirico — qualunque regione scegliesse, era re di quel campo, e vi piantava e faceva sventolare la sua vittoriosa e immacolata bandiera. Come la salutavamo con gioia! Essa era magnetica e irresistibile, come gli occhi di una bella donna.

Per molti la prima lettura di Browning è stata una rivelazione, un avvenimento. Abbiamo sentito l'attuale presenza di un uomo e di un amico. Certe sue pagine, certi suoi versi hanno la potenza e la influenza di uno sguardo, o di una stretta di mano: vi è come una corrente elettrica, che io definirei volentieri *la gioia della vita.*

L'eroismo della volontà individuale, e la gioia della vita, sono infatti la precipua caratteristica della svariata e colossale opera poetica di Roberto Browning. Egli abborriva egualmente i poeti elegiaci e frementi, e i poeti scettici e dilettanti. Browning, come Wordsworth, Whitman, Victor Hugo, e pochissimi altri; ma meglio, e più profondamente e universalmente, ci parla

« Of joy in widest commonalty spread. »

L'uomo interiore, il dramma che si svolge nella mente e nel cuore prima di rivelarsi nel dramma esteriore; la storia o un episodio caratteristico della storia di un'anima, sono argomento al poetare di Browning. Più il labirinto dei pensieri e dei sentimenti di un dato individuo storico o immaginario, in una data situazione drammatica, è intricato e recondito — e più il poeta trionfa nella sua analisi vittoriosa e rivelatrice.

« La mia poesia, diceva egli nella dedica di *Sordello* all'amico Milsand, nasce dagli incidenti drammatici nello sviluppo di un'anima; poche altre cose son degne di studio. Io ho pensato sempre così — voi, o altri a me noti od ignoti, pensan così — altri penseranno un giorno come noi. » L'uomo, infatti, è il più degno e importante studio per l'uomo — anche, anzi sovrattutto, per il poeta degno di questo nome.

Un senso religioso, nel più alto e comprensivo significato della parola, stavo per dire un Cristianesimo universale, compenetra l'opera del gran poeta. Le più esplicite e importanti espressioni le abbiamo in *Saul*, in *Christmas Eve*, nella *Saisiaz*, in *Rabbi ben Ezra*, in *Abt Vogler*, in *Evelyn Hope*, in *Prospice*, e in quella *Rêverie* ed *Epilogo* di *Asolando*, che sono come il supremo messaggio — messaggio di speranza di coraggio e di gioia — che egli ci ha mandato dalla soglia dell'eternità. Browning ha un sentimento vivo e perenne della esistenza, onnipresenza e onnipotenza di un Dio, creatore e giudice delle anime umane — e crede

e confessa ed esalta la *volontà* e la *libertà* individuale. Ha fede in un futuro e definitivo trionfo del Bene sul Male; come Schiller, come Hugo, come la Sand, e il Mazzini e Michelet. Ma egli crede di più a una scala di vita, a una successione di esistenze; e che ogni creatura umana sarà premiata e punita non per il bene e il male fatto *unicamente* su questa terra, ma secondo le aspirazioni, le lotte, l'azione eroica — o il torpore, l'inerzia, e l'acquiescenza bestiale — ossia secondo lo sviluppo che ogni anima avrà avuto attraverso successivi stadi di esistenze. (Vedi in particolar modo *Rabbi Ben Ezra*, ed *Abt Vogler*). Scopo della vita umana sulla terra, è l'esperimento delle proprie facoltà, la propria educazione e sviluppo attraverso gli ostacoli, in vista di ulteriori progressi in successive esistenze. Così la filosofia della vita è in Browning virile e fortificante; aspirare ardentemente a un grande ideale, e operare per raggiungerlo, equivale a raggiungerlo — l'epoca sarà differita, il teatro sarà diverso, ma il premio meritato sarà immancabilmente ottenuto.

Il grande arcano dell'Universo, e le tenebre del cuore umano, abbatterono e paralizzarono gli spiriti più vigorosi dell'età moderna. La loro parola divenne un gemito, un fremito, un sogghigno, o una maledizione. Byron, Leopardi, Shelley, Heine, Musset, molti altri insigni, lottarono disperatamente col gran problema dell'esistenza. Alcuni trovarono pace nella rassegnazione e nella

contemplazione religiosa, come il Manzoni e Wordsworth — altri passarono alternativamente dai grandi abbattimenti agli ardenti e sconfinati entusiasmi, come Schiller, Victor Hugo, Giorgio Sand. Tre soli sono usciti forti e sereni dall'antro della terribile sfinge, e restarono calmi, operosi, e possenti: Shakespeare, Volfango, Goethe, e Roberto Browning.

La molteplice e sostanziale opera poetica di Roberto Browning può dividersi in vari gruppi caratteristici. Poemi e poesie di carattere religioso, come *Christmas-Eve. Saul*, la *Saisiaz*, *A death in the Desert*, *Rabbi Ben Ezra* — filosofici e psicologici, come *Paracelsus*, *Sordello*, *Fifine*, *The Ring and the Book*, — lirici-drammatici come *From Aix to Ghent*, *Cristina*, *The lost Leader* — versi d'amore come *Evelyn Hope*, *Love among the Ruins*, *By the Fireside*, *In a Balcony*, *In a Gondola*, *Too late*, *One word more* — poesie di soggetto artistico, letterario, musicale, come *Old Pictures in Florence*, *Andrea del Sarto*, *Fra Lippo Lippi*, *Pacchiarotto*, *Pictor ignotus*; *A toccata of Galluppi*, *Abt Vogler*, *Charles Avison*; *Grammarian's Funeral*, *The Bishop orders his Tomb* — i piccoli poemi drammatici, come *The Flight of the Duchess*, *Clive*, *Ivan Ivanovitch* — i drammi in vera e propria forma drammatica, come *Strafford*, *A blot on the Scutcheon*, *Pippa passes* — le creazioni puramente umoristiche, di un umorismo tragico o grottesco, e sempre originale e possente, come *the Heretic's Tra-*

gedy, *Caliban upon Setebos*, *Holy-Cross Day*, *Mr. Sludge the Medium.*

Le parti più belle e più sicuramente durature di quest'opera colossale, sono quella psicologica e religiosa, quella di argomenti pittorici o musicali, e gli squisiti e profondi canti d'amore. Forse la meno durevole è quella che comprende i drammi destinati alla scena. E si spiega. L'affare principale per chi scrive drammi per il teatro è l'azione — il carattere umano già formato che lotta nell'azione. L'azione che importa pochissimo a Browning, importa moltissimo al pubblico — indi i disputati e incerti successi dei suoi drammi. Browning intendeva a volo il drammatico di una situazione — ma ciò che più lo preoccupava, era la remota origine della situazione, la formazione dei caratteri, il *divenire* più che l'essere, le forze dinamiche spirituali che sono la ragione impulsiva del dramma umano.

Un'altra caratteristica Browninghiana, che ha nociuto alla popolarità di molte sue poesie, è una curiosa preferenza che il poeta ha sempre avuta per tipi umani singolari, soggetti di casuistica, personaggi di un certo nome al loro tempo, e oggi affatto dimenticati. E questo è uno dei principali motivi della tanto rimproveratagli oscurità.

Sì: Browning è talvolta oscuro; perchè negarlo? è il suo grave ed unico difetto. Ma affrettiamoci a soggiungere che lo è solo *talvolta*, e con fortissime attenuanti. I suoi essenziali capolavori non sono oscuri. *Saul*, *Pippa passes*, *Andrea del*

Sarto, *L'Anello e il Libro*, *Evelyn Hope*, *Love among the Ruins*, *In a Balcony*, *Abt Vogler*, *By the Fireside*, *From Aix to Ghent*, *Ivan Ivanovitch*, *Clive*, non son più oscuri di una poesia di Tennyson o di Swinburne. Per chi è avvezzo a *pensare* leggendo, Browning è di rado oscuro. E giustamente notava il suo giovine compagno d'arte e di gloria — Algernon Swinburne — che « accusare continuamente Browning di oscurità è presso a poco lo stesso che accusare Linceo di cecità, o lagnarsi della lentezza del telegrafo. Egli è troppo spesso l' opposto dell' oscuro — è troppo luminoso e sottile pei soliti lettori dei soliti libri. Egli si muove con una elettrica incessante rapidità, passando dal centro alla circonferenza di una meravigliosa tela, animata da un pensiero vivente, tessuta dall'inesauribile stoffa della sua percezione, e calda dell'inesausto fuoco della sua immaginazione. Egli pensa sempre a tutta carriera; e la velocità del suo pensiero, paragonata a quella di un altro uomo, è come la corsa del vapore in confronto di quella di un carro, o come il volo del telegrafo paragonato alla corsa del vapore. »

Del resto, la critica può discutere a suo piacere sulla lucidità di linguaggio con cui Browning comunicò all' Inghilterra e al mondo il suo eroico messaggio di lotta, di coraggio e di gioia. Questo messaggio si è fatto strada fra le più compatte tenebre dei pregiudizi religiosi, sociali, estetici, e letterari. Gli ci son voluti trent'anni di pazienza e di perseveranza eroica per vincere. Ma

ha vinto — e ora splende sfolgorante sul mondo, e come il sole, è invisibile soltanto a chi è cieco, o a chi chiude gli occhi.

Quel che ho detto sulla relativa oscurità di Browning può dirsi del suo difetto d' armonia. Browning è spesso aspro e duro perchè così vuole essere, per un estetico o etico motivo — mai per impotenza. Quando vuole, è il più melodico e sinfonico dei poeti. *Saul* percorre tutta la gamma dei suoni, come una sinfonia di Beethoven o una partizione di Wagner. La canzone sul Meno, in *Paracelso,* è musicale come le più musicali strofe di Coleridge o di Tennyson. E quali note Belliniane o Weberiane sono più dolci delle squisite melodie *In a Gondola* e *Love among the Ruins?* Come in Dante, Shakespeare, e Victor Hugo, una suprema ineffabile soavità è unita in Browning all' abituale forza sovrana. *In forti dulcedo* — e nella mascella del leone fu trovato il miele più dolce. I poeti più forti sono, a momenti, i poeti più soavi. Il poeta di Ugolino e di Capaneo è il poeta di Casella e di Piccarda; il creatore di Macbeth e di Calibano è il padre di Cordelia e di Ofelia; Dante è più soave del Petrarca — Shakespeare è più tenero di Racine — Victor Hugo e Roberto Browning sono talora più melodici di Lamartine e di Tennyson.

L' opera di Browning fu ingegnosamente paragonata ad un grande edificio gotico con una curiosa e felice mistura di Rinascimento italiano.

L'Italia, un'aura, un calore e un colore italiano compenetra e contrassegna i venti volumi di Browning. Alcuni dei suoi principali capolavori sono di origine o di argomento italiano, qua pensati, qua scritti in tutto o in parte. La nostra pittura, la nostra musica, il nostro Risorgimento, rivivono nelle maravigliose pagine del poeta. Quale Italiano non ha ammirato *Andrea del Sarto*, *Old Pictures in Florence*, *A Grammarian's Funeral?* — *Christmas Eve* fu in gran parte scritto a Firenze. *The Ring and the Book* fu concepito in quella fiorentina *Casa Guidi* già illustre per il poema della grande poetessa, e memore ancora dei gemiti delle estasi liriche di *Aurora Leigh*. I coniugi Browning hanno ambedue cantato l'Italia, e prediletto Firenze. Dopo Firenze, Venezia e Roma li ispirarono. E Venezia vide morire il poeta dell'*Anello e il Libro* e di *Sordello*, come Firenze aveva accolto l'ultimo respiro della poetessa di *Aurora Leigh*, e delle *Finestre di casa Guidi*.

Un vincolo di antica e viva simpatia letteraria lega la nobile Inghilterra all'Italia. La grande poesia britannica molto si giovò degli esempi dell'arte nostra, e spesso si ispirò alla divina bellezza della natura italiana. Ma i poeti inglesi non si mostrarono ingrati come i più dei francesi e dei tedeschi. E splendidi inni, e affettuosi saluti, e sincere elegìe, e ardenti vaticini ci vennero d'Inghilterra. Da Chaucer a Spenser, da Milton a Byron, da Shelley a Swinburne, è una tradizione non interrotta.

Egualmente, percorrendo l'intiera opera di Roberto Browning, si vedrà che ispirazione e argomenti gli ha dato spesso, si può dir quasi sempre l'Italia. Le sue città e le sue campagne, le sue chiese e le sue ruine, i suoi dolori e le sue speranze, furon da lui costantemente cantate. Come egli ami la terra che lo ispirò, lo provano le sue lunghe dimore fra noi, e l'accento commosso, quasi d'amante, con cui egli parla del nostro caro paese. « Apritemi il cuore, e vi leggerete inciso *Italia*! » Così egli esclama in una delle sue più belle poesie. E negli anni amari in cui il soldato austriaco strascinava la sciabola vittoriosa per le vie delle nostre città, egli non che disperare delle nostre sorti, o insultarci come altri poeti stranieri, imprecò ai nostri oppressori, sperò, e vaticinò la unità e la indipendenza d'Italia.

Ciò che è veramente nordico e di germanica origine nei poemi di Browning, è la profonda meditazione, l'analisi, e la serena e imparziale obbiettività. Per vederlo *at his best* in questa straordinaria sua facoltà, basta considerare quel poema unico nel suo genere, *L'Anello e il Libro*.

E quel che dissi dei personaggi dell'*Anello e il Libro*, è egualmente applicabile a tutti o quasi tutti i personaggi dell'intiera opera drammatica, lirica ed epica di Roberto Browning.

Del costante, inalterato, e doppiamente sacro amore di Browning per la grande poetessa che

gli fu moglie amante per quindici anni felici, troviamo splendide e toccanti tracce in tutta l'opera di lui. Mi basti ricordare *By the Fireside*, *One word more*, *Prospice*, e la patetica apostrofe alla diletta morta, nel primo volume del *The Ring and the Book*:

> « O lyric Love, half-angel and half-bird
> And all a wonder and a wild desire.... »

che rispondono degnamente ai passionati accenti che ella gli aveva consacrati nei *Sonetti dal Portoghese*.

I coniugi Browning, come ho già detto, subito dopo il loro matrimonio, visitaron l'Italia, e si stabilirono definitivamente a Firenze. Essa chiama infatti *Florentine* il suo unico figlio; e adorò Firenze, la sua storia, la sua arte, i suoi monumenti, le sue colline. La scena del sublime ultimo libro di *Aurora Leigh* è a Bellosguardo. E la poetessa venne a morire in Firenze, e in Firenze volle esser sepolta. Il marito, e in iscritto ed a voce, e in vita e nell'agonia, espresse il desiderio, la volontà, che la sua salma fosse deposta accanto a quella di lei — che le sue ossa riposassero accanto a quelle della sua donna-angelo, nel cimitero evangelico di Porta a Pinti, in Firenze. Ed era davvero augurabile che il voto del poeta fosse religiosamente obbedito e compiuto. Firenze avrebbe aggiunto questa duplice tomba al numero delle sue molteplici attrattive. Sarebbe stata la meta di un poetico pellegrinaggio,

come in Roma la tomba gemella di Shelley e di Keats sotto la piramide di Caio Cestio.

È deplorabile che ciò non sia stato — che ciò non possa più essere!

Il cimitero di Porta Pinti era ormai *chiuso* per inesorabile legge. Fu invece proposto di traslocare la salma della poetessa nel nuovo Cimitero Evangelico di Firenze, e far venire, e deporvi insieme il cadavere del poeta. Intanto alcuni amici di Browning, Italiani ed Inglesi, si adoperavano per remuover l'ostacolo, e, facendo eccezione per tanto uomo, ottenere di inumarlo nel vecchio cimitero, senza disturbare le ossa della sepolta poetessa.

Stando le cose a questo punto, telegrammi da Londra espressero al figlio di Browning il desiderio e l'invito del popolo inglese di accogliere il gran poeta nel Pantheon d'Inghilterra, nell'abbazia di Westminster.

Primi iniziatori, Bradley, decano di Westminster, Lord Tennyson, Algernon Swinburne — e con essi tutta Inghilterra, dalla regina Vittoria all'ultimo dei Britanni. E il figlio acconsentì — e si preparano in Londra nazionali accoglienze e splendidi funerali al grande poeta.

Ma il suo voto costante e supremo?

Non resta ormai che un mezzo solo per adempierlo. E lo dirò con le parole che James Knowles ha diretto all'editore del *Times*:

« Ci viene scritto oggi d'Italia che sarebbe possibile di rimuovere le reliquie della signora

Browning dal loro posto attuale, affinchè potessero riposare accanto a quelle di suo marito. Se così è, perchè non trasportarle all'Abbazia di Westminster e così esaudire il desiderio del poeta morente di essere deposto nella stessa tomba con la sua moglie?

« Le autorità italiane aiuterebbero certamente un sentimento così naturale di inglese pietà, e una debita e gloriosa addizione sarebbe fatta alle tombe dei nostri poeti. »

Infatti Elisabetta Barrett Browning ha diritto quanto Roberto Browning di riposare nel Pantheon Inglese. Essa è, dopo l'unica Saffo, la più grande, anzi la *sola* veramente grande poetessa, d'Inghilterra e del mondo.

(*Nuova Antologia*, 1 gennaio 1890.)

AURORA LEIGH

POEMA DI ELISABETTA BARRET BROWNING

Rileggendo questo poema di Elisabetta Barrett Browning, la più grande poetessa dell'età moderna, anzi la sola veramente grande dopo l'unica Saffo, e sola paragonabile ai più insigni poeti; rileggendo, dico, questo libro nel quale la più schietta poesia dipinge anche le umili realtà della vita, senza falsarle trasfigurandole, e senza mai divenire volgare; questo poema nel quale la vita contemporanea è rappresentata in tutte le sue espressioni, dove il dialogo ha l'arguta finezza di Thackeray e la descrizione l'esattezza di Balzac, e dove pur non è un verso che non rifletta un raggio di poesia; ho creduto che un esame critico di questo capolavoro potrebbe oggi riuscire attraente e opportuno: e a ciò mi ha anche confortato il pensiero che su *Aurora Leigh*, poema di argomento in gran parte *italiano* e per i caratteri e per il paesaggio, nessuno in Italia (che io sappia) ha mai scritto un rigo; e non ne è stato tradotto un sol verso.

Comincio dunque, senza preoccupare il lettore con altre considerazioni, con l'analisi del poema, traducendo via via, quasi letteralmente, i gruppi di versi che mi sembrino più notevoli e caratteristici. Esporrò quindi alcune mie riflessioni ed osservazioni sull'autore e sull'opera: e il lettore che avrà avuto almeno una pallida idea del poema, potrà con cognizione di causa e con criterio proprio, giudicare il libro e discuterne l'apprezzamento.

Aurora Leigh è nata a Firenze di padre inglese e di madre italiana. La madre morì giovanissima, e alla bambina mancaron così le prime e più soavi carezze; le carezze materne. « Ah, il mio cuore sentiva profondamente la mancanza d'una madre, e mi trovavo nel mondo come un agnello restato fuor dell'ovile, che bela lasciato solo nel buio della notte; inquieta come un uccellino abbandonato nel nido e che trema per qualche cosa che non capisce ma che sente mancargli.... Io, Aurora Leigh, ero nata per rendere più triste mio padre, e me non troppo lieta davvero.... Le madri sole conoscono il modo di allevare i bambini, hanno certe maniere semplici e teneramente graziose di attaccare una cintura, di accomodare delle scarpette, di trovare delle parole adorabili che non sembran dir nulla, di metter con un bacio un senso profondo in parole privdi senso. »

Aurora nella sua prima giovinezza resta eor

fana anche del padre, ed è mandata a vivere in casa di una zia, in Inghilterra. La giovinetta sente questo improvviso e brusco passaggio dalla luce italiana alla nebbia di Londra, con un senso di vivo rammarico. « È questa, diceva, è questa l'Inghilterra del padre mio, la gloriosa e superba isola? Ma è possibile vivere in queste squallide case rosse involte nella nebbia e nella fuliggine? A Londra il cielo stesso mi parve basso e *positivo*, come se si potesse toccar con la mano, tanto poco somigliava al celeste cristallo del palazzo di Dio.... »

Arriva alla casa paterna, ed è accolta con calma benevolenza dalla buona e rigida zia: vero tipo di vecchia zitella inglese, disegnato magistralmente, ritratto fisico e morale che non si dimentica più. « Mi venne incontro calma e dritta, vestita tutta di nero, a darmi la mano. La fronte un po' angusta, i capelli strettamente raccolti, quasi a reprimere ogni pericoloso capriccio del pensiero; naso aguzzo ma di delicato profilo; una bocca dalle labbra strette e sottili, con qualcosa d'amaro agli angoli, quasi segno di amori non corrisposti; occhi di nessun colore, che forse una volta avean potuto sorridere, ma che mai, oh mai, non si erano dimenticati in quel sorriso; guance nelle quali era ancora una rosa di morte estati, come una rosa in un libro, serbata più per pietà che per piacere, che se non può più fiorire, non può nemmeno appassire di più.... Tutta la sua vita si era usata noiosamente, in occupazioni te-

diose e in virtù inutili; e simile a un uccello in gabbia, nato in gabbia, e che s'immagini che l'ultimo termine della felicità per qualunque uccello sia di saltare da una stecca all'altra e di beccar tutti i giorni lo stesso miglio, essa non sospettava neppure che l'esistenza umana potesse avere altro modello o altra forma che la *decenza* sociale.... »

La vita che Aurora conduce in campagna, in casa della zia, l'educazione e gli studi, i regolamenti e i programmi, l'ordine monastico nella divisione e suddivisione delle ore, non spengono in lei il nativo focolare di poesia e di entusiasmo. Essa resiste a queste influenze deprimenti, grazie alle sue continue relazioni con l'invisibile, con l'ideale; e poi essa ama e ammira la natura; e in ogni passeggiata campestre, in ogni mazzo di fiori, in ogni bel tramonto, in ogni notte stellata, essa trova una consolazione e una rivelazione. In quella specie di convento protestante, essa riceve dalla natura il calore necessario alla vita dell'intelletto e del cuore; come la terra che anche dove son tenebre sente nelle sue viscere il fuoco del sole, o come il bambino che al buio trova con sicurezza la mammella materna....

Romney Leigh, cugino di Aurora, viene spesso a farle visita e a discutere con la bella cugina di argomenti scientifici o letterari, e più volentieri di tesi religiose e sociali. Ambedue hanno mente e cuore elevati e passionati, ma vagheggiano ambedue un differente ideale, e mirano a un diverso

scopo nella vita. L'intimità giornaliera fa loro meglio sentire le differenze che li separano. Aurora è un poeta lirico, un artista entusiasta, che ha gli occhi rivolti all'oriente ed agli astri; Romney guarda alla terra, ai dolori ed al sangue, alle plebi soffrenti, alle iniquità impunite, ai delitti legali che affliggono e disonorano la società umana. Egli vorrebbe riconciliare le classi nemiche, fare un apostolato di fraternità, di lavoro, di pace: è insomma quel che i *filistei* chiamano un pazzo, un utopista, una testa pericolosa. C'è in lui un'eco di Saint-Simon, di Fourier, di Lamennais e di Leroux.

Romney chiede la mano di Aurora, ed essa rifiuta. « Siate il mio sostegno, egli le dice, nella lotta che imprendo a favor delle classi diseredate: aiutatemi nella mia opera santa. » — « Ciò che voi amate, o Romney, non è una donna, ma una causa. Avete già una moglie che amate, la vostra teoria.... Io non sono abbastanza rassegnata per diventare la cameriera di una sposa legittima. Ho io forse l'aria di un'Agar? »

L'amore che sarebbe stato il conciliatore, il divino dialettico di queste due nobili anime, è bandito da un doppio concetto sofistico. Sbagliano tutt'e due: e con che lunghe agonie espieranno quest'errore fatale! Aurora non troverà mai nè schietta gioia nè pace nei suoi entusiasmi egoistici e solitari di pura artista, e il suo cuore si consumerà nel culto di vane astrazioni, e di sovrumane affezioni. Invece di stendere le sue mani

di donna e scaldarle al fuoco della vita comune, essa non pensa che al fuoco di Prometeo o ai bagliori lontani del fulmine. Vuole l'ideale, e lo disdegna quando sotto forma reale le è al fianco. Sorride sempre di ciò che sogna, e piange sempre di ciò che possiede. Romney dal canto suo si accorgerà a proprie spese che la carità la quale si limita a soddisfare i materiali bisogni e non vuol guardare più in là, che non è guidata da uno scopo superiore, merita appena il nome di virtù, e può far male con intenzione di bene

La confessione d'amore è stata fatta in una splendida giornata di giugno, quando la verde campagna inglese è in tutta la sua freschezza e in tutta la sua fragranza. Ma la ragione, o ciò che essi chiamano così, parla più forte dei loro cuori. Non si erano intesi finora, e non s'intendono in questo momento supremo. Egli rimane triste, e sembra provare un amaro compiacimento e fare una indiretta vendetta, descrivendo alla bella idealista i veri reali affanni, che piovono fitti e finora inevitabili sulla povera società umana.... « Ma gli uccelli cantavano fra le nuove foglie degli olmi, e io arrestandomi e mostrando a dito tutta la pastorale campagna d'intorno, notai a Romney che comunque andassero le cose, i merli e i rosignoli cantavano ancora.... e come estatica dinanzi a tanta bellezza, gli parlai con entusiasmo della circostante campagna — e tutto ebbe allora un inno dalle mie labbra: il cielo, le nuvole, i campi, le felici violette che rifuggono dai battuti sentieri,

le pratoline che vi si affollano a spiegare il loro vivo oro, le siepi intricate dove le vacche frugano con corna impazienti, e con mansuete bocche ruminano fra i rami stillanti; giardini fioriti e viventi, popolati di uccelli e di grandi farfalle bianche che sembrano fiori di maggio volanti e palpitanti nell'aria; colline, valli, boschi velati da argenteo vapore, ville, cascine sparse tra 'l verde; e mandre pascenti nelle irrigue vallate, e striscie sottili di fumo salenti dalle capanne dei boschi, e odore diffuso dagli orti, e fragranze spiranti dai pomari.... Guardate, gli gridai, come tutto è bello e non mi dite più che per i poveri non c'è altro al mondo che disperazione e miseria. Guardate! e saltando dove l'erba alta mi arrivava ai ginocchi, battei le mani dall'allegrezza. »

E si separano apparentemente tranquilli: in fondo tristi ambedue; e questa serena scena rurale, questa felice campagna inglese, sarà poi ricordata e meditata con rammarico e lagrime, sarà rievocata da ambedue sotto il grigio cielo di Parigi, e fra i roseti di Bellosguardo. Quella campagna, in quella giornata di giugno, rimarrà consacrata nella loro memoria come una specie di Valchiusa, di Meillerie, o di Pamplemousse.

Così ambedue amando, ma preferendo qualche altra cosa alla persona amata, offesero l'amore e l'eterne sue leggi, e ambedue furon puniti.

La zia è morta, e Aurora prosegue la sua chimera di viver sola e solamente per l'Arte. Ot-

tiene una certa celebrità letteraria ma a costo di quali dolori, di quali sacrifizi, e a che prezzo pagata! Romney nelle tempeste della vita politica e nelle lotte sociali, diventa oratore famoso, fonda *falansteri*, scrive opuscoli di battagliera filantropia; ma le disillusioni non gli mancano, sente un vuoto che nulla può riempire, è solo tra le folle irrequiete di Parigi e di Londra.

Ma la condizione della povera Aurora è anche più dolorosa. Lavorava, lavorava giorno e notte, infaticabilmente, con una mano per i librai, con l'altra per l'Arte e per sè. Imparò che in Inghilterra (e pur troppo, cara Aurora, anche in Italia ed in Francia e in Germania nessuno può vivere scrivendo versi degni di vita: talchè serbando la poesia come un lusso, consacrò gran parte del giorno a scrivere in prosa per riviste e giornali. Ma se lo scriver prosa l'annoia, nemmeno i versi le sono sufficiente conforto; la donna piange nell'artista; e le sfugge talora un grido dal cuore, un grido femminino che arriva all'anima e strappa le lacrime: — Mio Dio! mio Dio! o supremo artista, che in compenso di tutte le maravigliose bellezze della tua opera non ci domandi che una parola, che un nome — *padre nostro!* oh, tu solo sai quanto sia terribile alle povere donne la solitudine presso un focolare silenzioso nelle lunghe sere d'inverno, quanto è amaro per noi sentir l'eco lontana, troppo lontana, delle voci umane che lodano i nostri scritti, il nostro vivo sentimento dell'amore e l'abbondante passione del nostro cuore

di donna, del nostro cuore, che non potrebbe palpitare nei nostri versi siccome fa, se non fosse anche presente sulle nostre labbra prive di baci, e nei nostri occhi bagnati di lacrime che nessuno rasciuga, poichè non vi è alcuno vicino a noi che ci domandi perchè son bagnati.... Restar qui sola, assisa presso uno scrittoio, e pensare per unica consolazione, che in questa stessa sera degli amanti fidanzati, leggendo in un medesimo libro, appressando i lor volti, e attenti al palpito ed al respiro l'uno dell'altro, leggeranno qualcuna delle nostre pagine, e si fermeranno con un leggiero fremito (come se le loro gote si fosser toccate) quando qualche strofa rispondendo allo stato della lor anima farà dir loro: « Così io sento per te.... — Ed io per te. Oh, come questo poeta conosce bene che cosa è amore! »

La Browning non è forse mai così gran poeta, come quando si palesa così intensamente donna.

Lady Waldemar, donna di carattere passionato e violento, di una tenace volontà, e di una spaventosa indifferenza nella scelta dei mezzi per arrivare al suo intento, s'innamora di Romney. Tenta sulle prime di resistere alla invadente passione quando s'accorge che non è corrisposta; ma invano. Non le sfugge che ogni giorno più Romney si affeziona a Marian Erle, una giovane popolana da lui protetta e salvata dal doppio inferno della corruzione e della miseria. Lady Waldemar riesce ad avvicinare Aurora, appena sa che è cugina di

Romney, e la fa confidente del suo amore e della sua umiliazione. Un sentimento misto di sorpresa, di dolore, di sospetto, di gelosia, tormenta il cuore di Aurora. Vuol conoscere Marian. La va a trovare: non può a meno di ammirarne la rara bellezza, l'espressione affettuosa dello sguardo, la malinconia dei rari sorrisi e la musicale dolcezza della voce. Il primo incontro delle due donne è di un effetto drammatico. Marian racconta ad Aurora la dolorosa sua storia — tanto dolorosa, che ciò che da altre infelici è riguardato con una specie di terrore, lo spedale, per lei fu il solo luogo di refugio, di riposo e di pace: un'ora di tregua e di grazia dopo le spietate tempeste, dopo tanti fisici e morali dolori.

Fu deposta allo spedale affranta dal dolore, dalla stanchezza, dalla febbre — si addormentò in un profondo e lungo letargo — e quando si destò « quel luogo le parve nuovo e strano come la morte. I bianchi stretti letti, accanto ad altri stretti e bianchi, come tombe scavate l'una accanto all'altra a misurate distanze; quelle persone tranquille che camminavano su e giù pei corridoi, parlando sotto voce e camminando adagio, e mostravano egual cura per tutti; l'ordine, il silenzio, la regola, la stupefecero sulle prime. E quando una mano gentile le porse una tazza, la prese quasi devotamente, fra lo stupore e la commozione — non essendo mai stata avvezza nemmeno a quel simulacro d'amore che è la benignità e la dolcezza dei modi. Delicate bevande, pane fino e bianco, a

cui guardavano talvolta dagli altri letti occhi di moribondi, la riebbero un poco. Essa giaceva là, quieta, come in un sogno, e desiderava, nei momenti in cui era più consapevole e desta, di non guarir mai, se la malattia sola faceva mite e pietosa la gente, l'ambiente tranquillo, e il cuore pacificato. E allora richiudeva le palpebre, incrociava le mani sul petto, e godeva, così distesa, di un ineffabil riposo. »

Romney l'ama, propone sposarla; tutto è fissato pel dì delle nozze, e in quel giorno stesso Marian fugge da Londra. Lady Waldemar è riuscita a persuadere all'infelice che Romney la sposava per impegno, e che non sarebbe stato mai felice con lei. Aurora e Marian s'incontrano a Parigi, e di là Aurora scrive a Lady Waldemar una terribile lettera, in cui ogni parola è un bottone di fuoco. Prende con sè la credula e generosa Marian Erle, e torna in Italia, a Firenze, ad abitare sui memori colli di Bellosguardo.

Là risente la benefica e calmante influenza della campagna. Un fondo di poesia rurale, virgiliana e wordsworthiana, consacra le pagine di *Aurora Leigh.*

— « Ripresi il tenore di vita degli antichi miei giorni, con tutti i loro toscani piaceri ormai usati e guasti; come un perduto volume lasciato fra l'erba alta in una felice ora pomeridiana d'estate, che leggemmo in compagnia di un amico diletto, e che ritroviamo in autunno, quando l'amico è partito, l'erba falciata, cambiata la stagione,

e lo guardiamo attoniti e addolorati.... Riconobbi gli uccelli vari di piume e di canto, e i vari insetti che sembrano figli dei fiori ed emuli dei loro colori; riconobbi l'alato insetto notturno dalle grigie ali che sembran tanto pesargli, e le farfalle dall'ali azzurre macchiate di rossa brace che paiono bruciare e forare l'aria là dove volano; le melodiose assiòle dal monotono lungo malinconico gemito (se la musica avesse una nota sola, e fosse triste, suonerebbe così); e il silenzioso turbinio dei pipistrelli che van disegnando nell'aria la grande circonferenza di qualche invisibile cupola; e i rosignoli che rapiscono in estasi i nostri cuori e fanno della terra un soggiorno etereo e divino.... Le biscie innocenti, le rane dalla larga bocca, rumorose lodatrici dei loro stagni, le lucertole, verdi lampi sulle muraglie, le quali se sedete immobile e trattenete il respiro, vi fan l'onore di prendervi per una pietra, e vi guizzano familiarmente sui piedi, guardandovi con quei loro occhi prodigiosi in così piccole teste... insomma tutti gli aspetti, tutte le voci della natura, mi riparlarono ai sensi ed all'anima. » —

Tristi ambedue, sopravviventi a sì lunghe prove, a sì amare delusioni, affranti ma non scoraggiti, perchè in fondo dell'anima, e quasi senza osar confessarselo, sempre *amanti* Romney ed Aurora s'incontrano, si parlano, si spiegano, si amano, e la loro tarda felicità trabocca nelle cinquanta ultime pagine del poema in una vera estasi

lirica. Sul valore supremo di quest'ultima parte del libro i critici più severi d'Inghilterra e di America non hanno che parole di entusiasmo. Un insigne critico francese, il Montégut, disse che sorpassano in accento passionato tutto quel che è stato scritto dopo la morte di Byron. Leigh Hunt le dichiarò pubblicamente pagine uniche, stupende, immortali. Il Rossetti scrisse: non vi è nulla di superiore alla conclusione di *Aurora Leigh*. Il Taine affermò che dopo venti letture la trovava sempre più bella....

Ma è difficile darne un'idea esatta, con un semplice estratto. Mi limito a tradurre gli ultimi versi, là dove, confessato il mutuo amore e i reciproci errori, i due amanti confondono i loro baci e le loro lacrime.

Ai rimproveri che Romney fa a sè medesimo di avere guardato la vita e la società soltanto dal lato materiale e meccanico, di aver, troppo dimenticato gli astri del cielo nella sua pietà per i vermi della terra, Aurora risponde confessando di aver errato anche più. « Voi volevate, gli dice, salvare gli oppressi e i soffrenti, redimer le plebi con degli espedienti puramente mondani, e vedendo solo la metà dei loro mali e dei loro bisogni; ma senza mai occuparvi del vostro personale interesse. Foste di una ammirabile abnegazione, e viveste nella illusione del bene altrui, non nell'egoismo dell'amor proprio. Ma io che vedevo la natura umana nel suo duplice aspetto, comprendendo anche l'anima, tradii l'arte per falso amore del-

l'arte, e rovinai la mia vita, e avvelenai la vostra. Sulle traccie di un orgoglioso ideale, dimenticai che da una donna imperfetta non può sorgere artista perfetto. Come il fiore dalla radice, così lo spirituale, nella vita e nell'arte, non può derivare che dal naturale. La immagine di Dio fu fatta con un pugno di terra: la povera, da me spregiata terra, la salubre e odorifera terra, perdendo la quale perdei il divino alito della ispirazione, il soffio che crea, e l'arte vera. Ah, l'arte è molto, ma l'amore è qualche cosa di più. L'arte simbolizza il cielo, ma l'amore è Dio, e il cielo è creatura di Dio. Ebbi il pazzo orgoglio di non volere essere una donna come le altre, e ne fui punita. Non volli essere la semplice donna che crede nell'amore, e ne riconosce i diritti, perchè ama, e sapendosi amata, si sente felice: io volli discutere, analizzare, ragionare l'amore, come una farfalla che rifiutasse di volare e scaldarsi al sole, finchè non è la canicola.... Me sciagurata! il primo raggio d'aprile mi parve troppo piccola e povera cosa, ed ebbi invece le vampe micidiali e le sabbie aride e brucianti del deserto. L'ho meritato, Romney, l'ho meritato . . . . . .
Le lacrime mi velaron la vista e più non vedevo il suo volto. Fui io che m'inclinai sul suo petto, o furon le sue braccia che mi ci strinsero? Le mie gote eran calde e inondate dalle mie o dalle sue lacrime? e quale dei nostri due cuori sussultava e mi scuoteva così? Non lo so. Vi furon parole pronunziate appena, come fuse nel fuoco.... un am-

plesso convulso.... poi un bacio, lungo, silenzioso, come quella estatica notte, e i due affannosi avvicinati respiri che dicevan più di quanto possan mai dire le parole ed i baci . . . . . .
Come potrei io ora scriver qui ciò ch'egli mi disse? Se un angelo ci parlasse nel tuono, se una nube scendesse ad avvilupparci nel suo grembo, potremmo noi ripetere quella voce o disegnar quella forma? Il suo respiro, qui presso il mio viso, confondeva le sue parole, eppur le faceva più intense — come quando una folata di vento piega in una stessa direzione le singole fiamme di cento lampade, e le confonde in una sola grande striscia di fuoco.... O dolcezza ineffabile! o tepide aure su quella terrazza ov'ei mi parlava! o taciti astri scintillanti sulle nostre teste, o luna d'oro perfetta, o estasi della notte! O gran mistero di amore, nel quale assorbiti, la perdita, l'affanno, le passate infedeltà, accrescevan l'ebbrezza! Mentre noi sedevamo così, così accanto, che gli stessi miei abiti parevano avere un fremito di elettrica vita, e le mie guance diventavano accese, e poi pallide al contatto dei miei capelli nei quali errava il suo alito, — mi parea d'esser presa da una strana e dolce vertigine; di sentire l'antica terra rotear nello spazio, e lo stellato turbinìo dei mondi ondeggiarci attorno in audibili giri. »

Anche da questi pallidi riflessi in prosa, il lettore avrà indovinato l'altezza e la efficacia poetica dell'originale. Dalle corde più personali e

più intime del cuore umano, di rado, io credo, furon cavati sì penetranti e sì magnifici accordi. Questo canto sublime di un gran cuore di donna e d'artista, è modulato in uno stile poetico di un genere nuovo, che il Taine definì felicemente ed esattamente così: « un style d'espèce unique, qui est bien moins un style qu'une *notation*, la plus hardie, la plus sincère, la plus fidèle, créée à chaque instant sur place et de toutes pièces, en sorte que jamais on ne songe aux mots et que, directement et comme face à face on voit toujours jaillir la pensée vivante, avec ses palpitations, ses sursauts, ses essors soudainement rabattus, ses coups d'aile inouïs, depuis le sarcasme et la familiarité du dialogue jusqu'à l'extase: langage étrange, mais vrai jusque dans ses moindres détails, seul capables de traduire les hauts et les bas de la vie intérieure ». [1]

Ma la stessa Browning non sembra in questi versi darci un'esatta idea del proprio stile poetico? « Non preoccuparsi troppo della forma, fidarsi allo spirito, fidarvisi come fa la sovrana natura per creare la forma, una forma che non è una prigione ma un corpo; partir sempre dal didentro per andare al difuori, e nella vita e nell'arte che è l'espressione della vita. »

Con questo stile eminentemente *moderno* essa espresse i sentimenti e gli aspetti della vita *moderna*. Infatti ella diceva, e ripeteva spesso, che se v'è posto per i poeti in questo nostro mondo così af-

---

[1] TAINE, *Notes sur l'Angleterre*.

follato, la sola opera efficace che posson tentare è quella di descrivere la loro epoca, e non quella di Carlomagno. Quest'epoca, che vive con una rapidità vertiginosa di vita, epoca battagliera, febbricitante, avida di novità e di scienza, calcolatrice e irrequieta, piena di aspirazioni e di contradizioni, prodiga talora più passione e più entusiasmo fra gli specchi dei suoi salotti, che i paladini e le dame d'Arturo e di Carlo a Camelot e Aquisgrana. Voltar gli occhi con superbo disdegno dai nostri usi, dai nostri mobili, dai nostri abiti neri e dalle vesti delle nostre donne, per rimpiangere e descrivere le antiche toghe e i pittoreschi velluti, è veramente cosa insensata.

Quasi contemporaneamente ad *Aurora Leigh*, si pubblicava *Maud* di Alfredo Tennyson. Ed è curioso a notarsi che nella pittura della vita moderna, la poetessa ha osato infinitamente più del poeta. Anche *Maud* è soggetto contemporaneo: ma gli incidenti e i personaggi passano come ombre, immersi in una vaporosa mezza-tinta, talchè somigliano più a de' fantasmi che a creature viventi: il ballo, il duello, la guerra di Crimea, le confessioni, le conversazioni, tutto è accennato appena, come un'eco lontana, e sembrano non essere che un pretesto allo sfoggio, e alla splendida efflorescenza di canti lirici di una divina bellezza, come l'appello a Maud dal giardino: « *Come into the garden, Maud.* »

La Browning invece ha affrontato direttamente i più prosaici particolari, i più scabrosi in-

cidenti della vita moderna. Conversazione nei salotti e nei caffè, vita di spedale, tuguri di poveri, lettere, *toilettes*, programmi di studi, traversate di mare, *high life*, ritratti e caricature, c'è di tutto nel suo poema. Ciò che ella ha forse meglio rappresentato, dopo le tempeste e l'estasi dell'amore, è la scena straziante della miseria in Londra; i suoi poveri non son visti nei romanzi di Eugenio Sue, o riprodotti da Dickens, ma son ritratti fotografati dal vero. Mi basti rammentare la descrizione dei poveri che accorrono alla chiesa ove dovea celebrarsi il matrimonio di Romney con Marian. Non le sono paragonabili che le pagine stupende di Hawthorne intitolate *Outside glimpses of English poverty*, e qualche pagina di *Oliver Twist*.

La Browning, come altri grandi artisti moderni, ha ceduto al fascino che li attira a descrivere le bolge dell'inferno sociale: forse perchè l'aspetto dei miserabili cenci e degli squallidi tuguri può essere orribile ma non è mai volgare o noioso, come invece lo è talora un aristocratico salotto. Ecco perchè Hoffman, Sue, Hugo, Dickens, Turghénieff, Gogol e tanti altri abbondano in descrizioni di miserabili. Oltre una ragione democratica, vi è spesso un istinto artistico che li guida.

Il difetto vero e grave di *Aurora Leigh* consiste nella costruzione della favola: gli incidenti si incrocian troppo e hanno talora dell'inverosimile: e qualche personaggio secondario ha un po' l'aria di tipo convenzionale.

Anche nella bellissima ultima parte del poema vi è una cosa che a me dispiace, e che potrà, credo, piacere a pochi: ed è l'avere acciecato il personaggio principale, per renderlo più interessante ad Aurora e al lettore.... Sì: quando Romney si ripresenta ad Aurora è sempre giovane e bello, ed esteriormente anche i suoi occhi sono immutati; ma in realtà ha perduto la vista in non so quale incendio, ov'ei salva, da vero filantropo, parecchie vite. Ciò non aggiunge nulla alla bellezza e all'interesse del poema, anzi gli nuoce, mettendovi una leggera tinta di ridicolo e di melodrammatico. E la *trovata* non è neppure originale, e ricorda troppo la catastrofe di *Jane Eyre* e la cecità di Rochester. La vita aveva avuto bastanti prove e disinganni e dolori per il povero Romney, perchè ci fosse bisogno anche di torgli la vista. E poi la pietà delle donne per i fisici dolori d'un uomo è assai più comune che quella pei suoi dolori mentali e morali: talchè la cecità di Romney non aumenta ma scema l'effetto drammatico, nel bellissimo finale di *Aurora Leigh*.

Quali sono le principali caratteristiche della poesia della Browning? Sopra tutte, la *ispirazione lirica*. In questa, non ha chi la superi fra i contemporanei. È questo dono supremo che faceva dire a Edgardo Poe: « She has done more in poetry than any woman living or dead. » — Poi il *patetico*, l'emozione, il dono delle lacrime; dono potente, perchè vivifica e crea; dono oggi rarissimo e che

il solo Michelet ebbe in grado egualmente eminente. Terza, la *sincerità:* mai un effetto troppo cercato e voluto, nulla da poeta dilettante, nulla di artificioso, nulla nemmeno di soverchiamente artistico e che somigli a una *invasion d'atelier*, che è il peccato capitale della poesia contemporanea. Quarta, la *musica* del verso. La Browning è il dolcissimo e passionato violino della grande orchestra poetica inglese. Essa ha l'istinto musicale in così alto grado, che spesso, in grazia dell'effetto melodico, sacrifica volentieri certe regole metriche ormai consacrate dall'uso; accusa che Edgardo Poe le ripetè con soverchia insistenza, e non giustamente.

La nota poetica in cui essa è sovrana e solo paragonabile a Saffo, è la nota amorosa. Basterebbero i suoi *Sonetti* a provarlo — basterebbe anzi, questo solo sonetto: « La prima volta ch'ei mi baciò, baciò soltanto le dita di questa mano con cui ora scrivo: e da quel giorno parve divenire più delicata e più bianca, restia ai saluti mondani, pronta ai cenni delle cose celesti. Un anello di ametista non potrei portarlo al dito più visibile agli occhi miei di quel suo primo bacio. Il secondo cercò la fronte, e mezzo si perse cadendo fra i miei capelli. O dono supremo! questo fu il crisma d'amore che con santificante dolcezza precedè la vera ghirlanda d'amore. Il terzo fu deposto, perfetto, sulla mia bocca, e fin d'allora, superba, potei dire: O amor mio, *mio* veramente! »

Questo accento di penetrante emozione, para-

gonabile all'effetto che produce il suon dell' *armonica*, si ritrova in molte altre poesie della Browning: in *Lost Bower*, in *Bertha*, in *Geraldine*, in *Little Mattie*, nei versi a *Flush*, in *Cowper's grave*, e in quel *Cry of the Children* (Pianto dei fanciulli) di cui il mio amico Chiarini ci ha regalata una eccellente traduzione in versi.

Elisabetta Browning amò l'Italia come una seconda patria, passò qua gran parte della sua vita, qua morì e partecipò con simpatia di poeta e di donna alle nostre patriottiche speranze, ai nostri dolori, ai nostri lutti, ai nostri trionfi. Nel suo poema *Le finestre di casa Guidi* (*Casa Guidi's Windows*) vi è un accento così penetrante di entusiasmo e di sdegno che ci ricorda le più ardenti strofe del Berchet. Dalle finestre di casa Guidi (via Maggio, in Firenze) essa avea visto sfilare la processione del popolo esultante per le riforme liberali, il 12 settembre 1847. Le grida, gl'inni, le bandiere, le coccarde, i fiori, i baci di fratellanza, le lacrime d'entusiasmo, di quella memoranda giornata, durano immortali in quelle pagine. Dalla finestra medesima essa vide poi nel 1849 passare a ranghi serrati, col mirto al cimiero, gli austriaci *restauratori*.... e quel funebre giorno rivive nella sua lugubre luce in questo poema.

In quella stessa casa Guidi la insigne poetessa moriva nel 1861. Era nata nel 1809. Il municipio fiorentino vi faceva porre questa iscrizione dettata da Niccolò Tommasèo: *Qui scrisse e morì* — ELISABETTA BARRETT BROWNING — *che in cuore di donna*

conciliava — scienza di dotto e spirito di poeta — e fece del suo verso aureo anello — fra Italia e Inghilterra. — Pone questa lapide — Firenze grata — 1861.

Nell'agosto del 1859, il mio sguardo attonito per giovanile entusiasmo di *ammirazione*, (sentimento che mi onoro di conservare ora che il tempo comincia a inargentarmi i capelli, e che spero di portar meco intatto nel sepolcro), potè a suo agio contemplare la simpatica figura della illustre donna. Fu verso sera, nel giardino di villa Orr, presso Siena. Delicatissima, e già malata di petto, essa era in quell'ora vespertina tutta avvolta in un ampio scialle di lana, bianco. Parlava poco, ed a bassa voce. Di tratti non regolari: nè potea dirsi bella: ma un volto *esprimente* e indimenticabile. Bellissimi e abbondanti i capelli, che lasciava liberi e sciolti sulle pallide gote e pel collo. Ma soprattutto mi colpì il suo sguardo; quei suoi grandi occhi neri non mi usciron più dalla mente. Ci vidi la passione e la malinconia, le prostrazioni e l'estasi che spirano nelle pagine di *Aurora Leigh.*

Per nature così squisitamente sensibili, la vita è sempre un calvario. E il problema della vita che essa osò guardar faccia a faccia e rappresentare, la lasciò vinta ed esausta. Essa sopravvisse di poco alla pubblicazione del suo poema. Unire il profondo conoscimento della natura, l'acuta percezione dei terribili destini umani a uno spirito di inalterabile serenità; conoscer gli uomini e non disperare, è

dato a pochi *eroi* dell'arte e dell'umanità. Fu dato a Roberto Browning. Non fu concesso alla illustre sua moglie. Egli appartiene alla famiglia di Shakespeare; ed essa era della infelice e adorabil famiglia dei Cowper e degli Shelley.

(*Nuova Antologia*, 1 Maggio 1884.)

EUPHORION

Atteso con impaziente curiosità è uscito ora in luce *Euphorion*,[1] nuovo libro dell' illustre scrittrice inglese, che adottando il nome di Vernon Lee, lo ha reso caro a quanti amano l'arte in Inghilterra e in Italia. Come delle due precedenti opere della stessa autrice, il *Settecento* e *Belcaro*, così anche di questa l'argomento è italiano. Il simbolico titolo di *Euphorion* il figlio di Fausto e di Elena, indica abbastanza il carattere e l' intendimento dei due nuovi volumi. Sono uno studio dello spirito e delle varie influenze dell' antichità e del medio evo sull'arte del Rinascimento.

La poesia, la pittura, la scultura, l' amore, i costumi, la vita italiana sono studiati con raro acume d' indagini, sotto nuovi punti di vista: e

---

[1] *Euphorion:* being studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance, by Vernon Lee. 2 vol. London, Fisher Unwin, 1884.

se non sempre il lettore può trovarsi d'accordo coi giudizi espressi dall'autore, è però sempre costretto ad ammirare la finezza analitica, la vivacità della rappresentazione, la singolare efficacia della parola vivente e coloritrice. Vernon Lee, come artista appartiene più alla scuola critica francese che a quella inglese. Essa ha più analogia, più *affinità elettive* col Taine e col Michelet, che con qualunque insigne critico inglese; benchè un accento Ruskiniano vi si faccia talvolta sentire, malgrado l'autrice.... Come il Michelet, Vernon Lee ha la immaginazione simpatica, la facoltà di rianimare e rievocare personaggi ed epoche spente; di vivificare le più aride e astratte teorie con la luce della poesia e col calore dell'entusiasmo. Pur nonostante l'Inglese si rivela a ogni tratto, anche quando sostiene delle cause che hanno aria di paradossi, nella logica e serrata concatenazione degli argomenti, nello scrupolo delle investigazioni, nella importanza data a esperienze o impressioni personali, nella solida architettura della composizione, e in una vena di umorismo talora benigno e indulgente, talora caustico ed aggressivo.

Euphorion è il frutto di personali osservazioni e esperienze più che il resultato di studi e di letture: o, per meglio dire, si sente a ogni pagina che nei gravi studi preparatorî di questo suo lavoro, l'autrice non ha mai abdicato la propria personalità, nè dimenticato il proprio *io* e il proprio libro nello studio dei libri degli altri.

Essa osserva i fenomeni psicologici o fisici, gli oggetti naturali od artistici, una storia d'amore o una tempesta, un ritratto di Raffaello o una piena d'Arno, un fiore o una tragedia di Webster, secondo i propri occhi, il proprio sentimento, la propria impressione; e secondo questa spregiudicata impressione afferma o nega, esalta o condanna: anzi, più il giudizio ha apparentemente l'aria di un paradosso più l'accento si fa assoluto, dommatico, quasi imperativo.

Leggendo questo libro, ci par di ascoltare la viva conversazione di una persona di rara e varia coltura e di più raro ingegno, la quale sui più diversi argomenti porta il calore di una profonda convinzione e di una discussione animata, — si tratti della Beatrice di Dante, o della Nencia di Lorenzo de'Medici, dei Dannati del Signorelli o degli Amori di Tristano — dei *Symmetria prisca*, o dei delitti del Valentino. In tutte le questioni essa porta quello stesso ardor di coscienza, quella *earnestness* che avviva le pagine dei suoi primi libri: ma oso dire che come in *Euphorion* risplendono in più eminente grado gli ammirabili pregi del *Settecento* e di *Belcaro*, così ve ne riappariscono anche i difetti. Ma il lettore non ha quasi tempo e modo di accorgersene a prima impressione; una maravigliosa comprensività estetica riunisce e fa convergere a un punto centrale, a uno scopo determinato, idee e fatti spesso d'ordine il più diverso. Il lettore si sente affascinato, trascinato, stavo per dire travolto, dalla piena onda incal-

zante degli argomenti, solidi o sofistici, ma sempre esposti in uno stile luminoso, pittoresco ed irresistibile.

Sull'*Amore nel Medio Evo*, sulla *Poesia rusticana*, Vernon Lee ha scritte pagine degne di seria attenzione, e le cui conclusioni a me sembrano, come fra poco mostrerò, irrefutabili. Nelle pagine su *Symmetria prisca*, in quelle sui *Ritratti* scolpiti e dipinti, in quelle sulle tragedie inglesi d'argomento italiano, fra tante cose vere, giuste, bene osservate, benissimo dette, vi è qua e là come una preoccupazione di dir cose nuove o azzardate, e di dirle in tono di verità indiscutibili: impressioni personali ci son date talvolta come canoni estetici.

L'autrice ci fa troppo spesso rammentare quel che ci aveva accennato essa stessa in *Belcaro*, cioè che l'uomo moderno sovraccarico di eclettica coltura, saturato d'arte e di critica, di misticismo e di naturalismo, di Hegelismo e di Ruskinismo, vuol troppo speculare, raffinare e fantasticare, svisando con idee speciose e sistematiche le più vitali e semplici teorie estetiche, e cercando lucciole a mezzogiorno.... studiando insomma la Natura e l'Arte, non per la Natura e l'Arte in sè stesse, ma per quello che possono *suggerirci* e sempre in vista di una conferenza da tenere o di un libro da scrivere.

Le idee nuove che sopra ogni soggetto espone l'autrice di *Euphorion* basterebbero a far la fortuna di dieci critici: son come i *motivi* nelle opere

di Rossini; ve ne son troppi.... E appunto quest'abbondanza, questa *pletora* di poetiche immagini e di nuove idee: gli improvvisi e inattesi raffronti di nomi e di cose che l'autrice si piace di combinare e far cozzare insieme per trarne vive scintille; questo aver troppe cose da dire, e aver voglia e fretta di dirle tutte in una volta, affollandole talora in un solo lungo periodo magnificamente architettato, sfolgorante di colori, e di ardimenti; questa scherma dialettica, questa ginnastica intellettuale, finiscono con affaticare e confondere la mente del lettore. Non si può a meno in certi momenti, di ripensare con desiderio alla cristallina limpidità di stile di un Ruskin, alla calma riflessiva e al lucido ordine di un Pater.... ma in fondo abbiam torto di desiderare che Vernon Lee abbia delle qualità incompatibili con la sua nervosa e passionata intelligenza; come avremmo torto nel cercare la calma idillica in Byron, o la passione in Wordsworth; o nel deplorare che la vite non produca dei fichi, e che il fico non ci dia dei grappoli d'uva.

In ogni modo — e mi affretto a concludere questa lista preliminare di più o meno gravi censure — in ogni modo, ai lettori di gusto delicato o severo, darà sui nervi l'abuso della descrizione questa esiziale e indistruttibile crittogama del campo letterario contemporaneo — la quale ingombra anche molte pagine dei due volumi di *Euphorion*. Prese una ad una, queste de-

scrizioni son tutte notevoli, e alcune sono addirittura stupende: ma generalmente nè la loro opportunità, nè soprattutto la loro lunghezza, è sempre giustificata. Per esempio, in uno dei più ammirabili scritti del primo volume, *The Outdoor Poetry*, che occupa solo cinquanta pagine, vi son cinque o sei lunghe descrizioni. Si comincia con una descrizione dell' inverno, bellissima, ma che prende tre pagine e mezzo, poi vien la descrizione della contadina fiorentina, poi della villa fiorentina, della Nencia, della piena.... Si direbbe che l' autrice le ha preparate innanzi, ne ha una collezione, e che le incastra all' occasione nel contesto del suo discorso.... ma il male è che qualche volta il mosaico e l' intarsio si vede e si sente, e qualche rara volta l' impazienza o la noia, queste sentinelle del buon gusto, ne fanno avvertito il lettore.

Lo studio sulla poesia campestre resta però, nonostante la soverchia fronda descrittiva, uno dei più notevoli nei due volumi. L' autrice si è proposta di provare che fra i poeti del Rinascimento il solo Lorenzo de' Medici osservò dal vero e riprodusse con precisa ed efficace *realtà* gli aspetti e la vita de' campi. Questo è il punto centrale dello studio critico nel quale però la questione del paesaggio nella poesia è magistralmente trattata. Notevoli le pagine sulla scarsità e quasi nessuna importanza del paesaggio nell' arte e nella poesia del medio evo — e sulla

preponderanza assorbente del medesimo nell'arte e nella poesia contemporanea. Notevoli e argute quelle sui paesaggi convenzionali, sulle architetture e i *macchinismi* campestri dei poeti del secolo XVI e XVII in Italia ed in Francia. I poeti Elisabettiani e i poeti moderni, hanno osservata e dipinta con amore e fedeltà la natura: i primi trattenendosi volentieri a descriverla nei minuti particolari, i secondi riproducendone di preferenza i grandi spettacoli. Ma se Vernon Lee rende ampia giustizia a Spenser e a Shakespeare, a Shelley ed a Wordsworth — se nota con singolare precisione il vario carattere del paesaggio nei poeti italiani, e caratterizza felicemente la poesia rusticana di Lorenzo de' Medici; non è egualmente giusta con Dante, al quale, come pittore della natura, sembra farci intendere che si accorda e concede dalla buona volontà e dall'ammirazione del lettore più di quel che realmente ei si meriti. Nè tutti sapran perdonarle in questo studio sulla poesia campestre il non aver neppur ricordato il nome di Rousseau, dal quale pure, vogliasi o non vogliasi, deriva tutta la grande scuola dei poeti e romanzieri paesisti moderni — e al quale debbon pur molto gli Shelley ed i Byron. Da Goethe a Giorgio Sand, l'influenza più o meno diretta di Rousseau non è mai interrotta.

Lorenzo de' Medici ci offre un fenomeno psicologico e letterario singolarissimo. Questo grande umanista, questo insigne platonico, questo protettore ed amico del Poliziano e del Ficino, è il

più *realista* e il più *moderno* dei poeti del Rinascimento. La *Nencia* e l'*Ambra* sono come fotografie dal vero. Nessun' ombra di rettorica e di convenzionale. Paragonato a quello di Lorenzo, il paesaggio del Poliziano non è che una reminiscenza classica, un mosaico di antiche pitture, squisito, ma senza nessun carattere e verità locale, — un paesaggio visto nei libri più che in campagna. Lorenzo non descrive che ciò che ha visto e osservato, ciò che lo ha personalmente colpito — sia il ballo di una contadina, l'interno di una osteria, la piena di un fiume, il lavoro di un artigiano. Egli, come nota giustamente Vernon Lee, era attirato soprattutto da ciò che è più opposto all'esteticismo accademico, virgiliano, oraziano, o petrarchesco dei suoi contemporanei; egli è essenzialmente un realista, e tutti gli effetti che produce, la bellezza, il fascino, e la brutalità della sua opera, corrispondono alla bellezza, al fascino o alla brutalità di cose osservate e reali. Invece di farsi greco, o romano, o medioevale come i suoi contemporanei, preferiva di rappresentare i pensieri e i sentimenti vari e schietti che osservava nella gente illetterata di Firenze, o tra i contadini. Questo dotto, questo scettico, questo despota, fu il solo poeta naturalista del Quattrocento: egli ruppe l'incanto mistico del medio evo; egli interruppe l'eterno gorgheggio dei rosignoli, gli eterni gigli e rose di aprile: cantò i contadini tali quali sono, parlò di vanghe e di zappe, di paretai e di vendemmie, di cieli autun-

nali, di ghiacci e di alluvioni — e primo dipinse, e quasi *trascrisse* i veri aspetti della campagna.

Nello studio sull'*Italia dei Tragici Elisabettiani* è ammirabile l'abilità con cui Vernon Lee dà apparenza di verità indiscutibile se non a un vero paradosso, certo a una esagerazione. Essa parte da un principio vero: cioè che Webster, Tourneur, e altri poeti drammatici inglesi, gente in cui il sentimento morale e puritano predominava quasi naturalmente e per istinto di razza, udirono con raccapriccio le storie orribili, i mostruosi delitti dell'Italia del Rinascimento, e la loro immaginazione ne fu colpita più che da ogni spettacolo di lusso elegante e magnifico, da bellezze di quadri o di statue, da incanto di poemi e di romanzi, da splendore di natura e d'arte italiana. Eran come perseguitati dalla memoria di sì inauditi delitti; e tornati in patria, e ingigantendo in visioni poetiche le tragiche realtà italiane, scrivevano e davano in spettacolo al pubblico inglese la *Duchessa di Malfi*, *Corombona*, *Annabella*, *Il Diavolo bianco*, ecc.

Vernon Lee spiega benissimo perchè quei poeti inglesi non videro che quel lato sinistro dell'Italia del Cinquecento, ha ragione nel notare che quei personaggi son tipi astratti di mostruosa ferocia, meglio che viventi ritratti di Italiani — ma ha torto, secondo me, quando cerca di trovare una attenuante, una spiegazione alle infamie reali di quell'epoca, e a farle passare come un naturale svolgimento, come una storica necessità. — I per-

sonaggi di Webster son più bestiali che umani; e Cesare Borgia era invece un bello elegante ingegnoso cavaliere; ammirava i bei quadri, gustava i bei versi: e i ritratti italiani fatti da tragici inglesi son troppo foschi e unilaterali, cioè falsi e sbagliati. — Verissimo: ma non cessa però di esser vero che nonostante i loro modi di gentiluomo, i loro gusti artistici del Rinascimento, e la splendida decorazione dei loro abiti e dei loro palazzi, quei Borgia, quegli Sforza, quei Baglioni, quei Farnesi, quegli Estensi erano moralmente dei mostri, capaci di tutti i mostruosi delitti raffigurati nelle tragedie inglesi. Che la poesia e l'arte italiana non li rappresentasse, che invece dipingesse i giardini d'Alcina, e le Ninfe d'Arcadia, che cosa prova? Vuol dire che il senso morale era talmente intorpidito, che nemmeno i delitti eccezionalmente feroci di quell'epoca splendida e iniqua facevan più viva o durevole impressione. Ma dall'apatia alla inconscienza ci corre! *The great criminals of Italy* (scrive Vernon Lee) *were unconscious of being criminals.... Their times were monstruous, not they.... The nation was unconscious of being sinful.* Gli individui dunque *fanno il male senza saperlo: la nazione peccava inconsciamente: il male era dell'epoca:* ma che cos'è che dà il carattere a un'epoca, se non i pensieri e le azioni degl'individui e della società? Il tempo era mostruoso: vuol dire dunque che esistevan dei mostri! negarne l'esistenza sarebbe assurdo, scusarli un deplorevol sofisma. Come! Essi erano *inconscii di far male?*

Il Valentino, Pier Luigi Farnese, Alessandro dei Medici, Gian Paolo Baglioni, Francesco Cenci, *non sapevano* di commettere dei delitti? Quando si stampava il *Principe*, mancava la riflessione del male? Il triplice delitto consumato sul vescovo di Fano, le persone murate vive da Alessandro dei Medici, i veleni e gli incesti dei Borgia, son cose commesse *unconsciously?*...

Vernon Lee ci dice: « Il sentimento dell'assoluto potere e della impunità, insieme al completo silenzio della coscienza nel pubblico può far commettere a un uomo cose strane. Se Cesare Borgia è padrone di tirare alle lepri ed ai daini, perchè non tirerà egualmente su quei prigionieri? Chi lo biasimerà? Chi glielo può impedire? Se aveva per amante ogni donna che gli piaceva di scegliere, perchè non anche la sua sorella?... »

Ma è appunto per questo *perchè no?* al quale la loro coscienza tenebrosa non voleva rispondere, per questa perversità diabolica di obbedire al cieco istinto bestiale, che quei mostri eran mostri! Webster condensò troppo esclusivamente in uno stesso individuo istinti e atti mostruosi; esagerò certo, ma non inventò nulla nelle sue orribili rappresentazioni.

« Il solo dramma Elisabettiano, che fedelmente rappresenta l'Italia del Rinascimento, è (secondo Vernon Lee) la commedia di Shakespeare, di Fletcher, di Ben Jonson e di Massinger: al Rinascimento appartengono quelle serene e soleggiate figure di Porzia, Antonio, Graziano, Viola,

Petruccio, Almira.... Quelli orribili personaggi di Webster e di Tourneur, quei Bracciano, Annabella, Piero, Duchessa di Malfi, son meri orrori fantastici, e sono falsi. » — No; son veri i primi ritratti, ma, se non esatti, son però somiglianti anche i secondi. Gli uni e gli altri rappresentano un'epoca dei più grandi contrasti: l'epoca in cui pensavano e agivano Raffaello da Urbino e Pier Luigi Farnese, il Valentino e l'Ariosto, Michelangiolo e l'Aretino.

E, a proposito di Michelangiolo, basterebbe egli solo a provare che la coscienza morale della nazione *non era spenta*. Le tombe in *San Lorenzo*, le pitture della *Sistina* sono un gemito e un fremito, un grido e una protesta sublime. Egli sentì nella grande e solitaria sua anima tutti i dolori, tutte le onte, tutte le tragiche disperazioni del suo tempo. Durante la funesta guerra della Lega, creò le *Sibille* e i *Profeti*, quelle teste minacciose, formidabili, illuminate come da una fornace interiore, tutte esprimenti la rivolta e l'indignazione, quale Michelangiolo dovè provarla in quel suo perfido tempo di tradimenti e di stragi, di parricidi e d'incesti, di veleni e di saccheggi, quando l'Italia perdeva tutto il suo sangue.... E dopo gli ultimi aneliti della libertà fiorentina, scolpì la *Notte*, la tenebra invadente, e il pensoso *Crepuscolo* accanto, per non disperare affatto e morire.

L'autrice concludendo il suo studio scrive, come per provare la *unconsciousness* dei grandi delinquenti del secolo decimosesto, che Lucrezia Borgia gustava

i sonetti del Bembo, e che l'*Aminta* e lo sdolcinato *Pastor fido* eran lettura gradita del Farnesi, dell'Accoramboni e di Francesco Cenci. Ma il Cenci non leggeva nulla, e pochissimo gli altri. La Lucrezia, per colpevole che fosse, non va confusa con quei mostri contemporanei, ed era veramente di una rara coltura. Con l'immaginarsi i Borgia, i Baglioni, i Farnesi, ed i Cenci, attenti come innocenti pastori d'Arcadia alle melliflue note di madrigali e sonetti amorosi, si corre il rischio di svisarne la vera fisonomia assai più dei tragici Elisabettiani, di farne dei personaggi paragonabili, in senso inverso, per barocca inverosimiglianza, ai sicari fiorentini del Dumas, e ai banditi napoletani di Anna Radcliffe.

Symmetria prisca, la perfezione della forma, l'antica bellezza, ecco il sogno di tutti gli artisti del Rinascimento, a dispetto dei diversi costumi, della religione diversa. I busti, le statue scavate a Roma furon rivelazioni che eccitarono imitazioni, adorazioni, idolatrie. Questa ricerca della forma, questo studio della *Symmetria prisca* in Italia, da Masaccio a Raffaello, è fatto da Vernon Lee in modo veramente magistrale. Tutto questo scritto è sapientemente architettato e lucidamente sviluppato. I vari tentativi, i diversi risultati nei vari artisti italiani in questa incessante e inquieta ricerca della perfezione plastica, le varie pietre miliari di questa ascensione, (se così deve chiamarsi) sono narrati e descritti con evidenza ed efficacia singolare. Certe

pagine, una volta lette non si possono più dimenticare: per esempio il paragone delle pitture italiane dove è il sentimento dell'antica forma, con le pitture tedesche nella loro magra e penosa realtà; la descrizione dei dipinti del Signorelli nel Duomo d'Orvieto; l'effetto prodotto su tutti gli artisti contemporanei dalla vista degli affreschi di Michelangiolo nella Sistina; il sacro entusiasmo dei vecchi maestri nella contemplazione di un busto recentemente scavato. Vernon Lee ci mette tutto sott'occhio, ci dà quasi l'impressione fisica di ciò che racconta o descrive, con una straordinaria facoltà di rappresentazione.

Ma forse — almeno a me pare — essa vuol provare troppo, e le obiezioni ricorrono, si affollano nella mente del lettore. « L'antico, essa dice, perfezionò l'arte del Rinascimento, non la corruppe. L'arte del Rinascimento cadde in vergognosa degradazione subito dopo il periodo della sua trionfante unione con l'antico; e i grandi Dei e Iddie di Raffaello, la raggiante Psiche della Farnesina, sono troppo presto seguiti dall'Olimpo di Giulio Romano, un Olimpo di cortigiane e di acrobati.... L'arte antica non avrebbe potuto condurre a prematura morte l'arte del Rinascimento; l'arte del Rinascimento decadde perchè era matura, e morì perchè avea vissuto. »

Non vi è, credo, bisogno di essere un Ruskiniano, per sentire che c'è, per lo meno, dell'eccessivo in queste affermazioni. Lo studio dell'antico ebbe il suo bene e il suo male nell'arte

italiana: e il bene e il male si contrabbilanciano in modo che si possono addurre argomenti e per provare che la perfezionò, e per provare che la rovinò. Alle ragioni di Vernon Lee si possono contrapporre i validi ed eloquenti argomenti del Ruskin.

Se insigni artisti per due secoli interi prepararono per diverse vie questo felice connubio della pittura moderna con la *symmetria prisca*, e appena compiutosi con Raffaello il sospirato miracolo, l'arte precipitò; bisogna pur dire che un elemento di corruzione e di morte pur v'era in questo supremo scopo dell'arte del Rinascimento.

La forma non è tutto nell'arte. È moltissimo, ma non è tutto. Nel sorriso della *Gioconda* di Leonardo, nello sguardo dell'*ignoto cavaliere* di Tiziano, nella luce d'oro liquido ond'è suffusa e raggiante l'*Assunta*, nella celeste grazia adolescente di certe figure del Correggio, nelle tragiche attitudini delle fiere vergini di Michelangiolo, — senza uscire d'Italia e dall'epoca stessa del Rinascimento trionfante e glorioso — non è certo la *symmetria prisca* quel che più ammiriamo e sentiamo.

E negli stessi predecessori dei sommi maestri, nel Botticelli, nel Lippi, nel Perugino, vi sono qualità essenziali che fanno la loro caratteristica e la loro gloria, e che hanno poco o nulla a vedere con la *symmetria prisca*. È la coscienza, non la scienza — è il sentimento, la sincerità,

l'anima in una parola. È quel che Vernon Lee stessa ammira nello stesso Raffaello più assai delle sue ninfe e delle sue madonne: la verità. Poche pagine dopo, l'autrice parlando dell'Urbinate come ritrattista, dice: « In Raffaello accanto all'eclettico idealista che combinò e bilanciò la bellezza fino all'insipidità, c'è il più terribile e inesorabilmente vero ritrattista che sia stato mai. »

In fronte a questo suo discutibile ma ammirabile scritto, l'autrice ha posto l'epitaffio del Platina a Leonardo da Vinci:

> Mirator veterum, discipulusque memor
> Defuit mihi Symmetria prisca. Peregi
> Quod potui. Veniam da mihi, posteritas.

E i posteri han perdonato. Anzi molti di questi posteri, ripensando che anche senza *symmetria prisca* Leonardo *potè* dipingere il *Cenacolo*, la *Medusa*, e la *Gioconda*, si son rallegrati con lui di quella mancanza (se c'era) come di una vera fortuna. *O felix culpa!*

« Mentre il Rinascimento italiano ci dava nella pittura l'equivalente di quel rigido idealismo dei Greci, che non ammette nessuna riproduzione del volgare e del brutto; nella scultura esso possedeva l'equivalente di quel realismo di Velasquez che può ricavare il bello dal brutto, come il chimico estrae lo zucchero dal vetriolo. » Così Vernon Lee nel suo studio sui *Ritratti* nel Rinascimento: stu-

dio importantissimo, e notevole per novità e originalità di vedute, e, benchè forse un po' troppo ingegnoso, sostanzialmente vero e *suggestivo*. È questo, che io sappia, il primo studio veramente serio e coscienzioso sui ritratti in scultura del Rinascimento; sul realismo vivente, che giunge a ottenere effetti quasi ideali, di alcuni busti in terra cotta del Quattrocento. Basta qui in Firenze visitare le sale di scultura toscana nei nostri Musei, per convincersi della verità di giudizi e di descrizioni in queste pagine di Vernon Lee. Sugli effetti di luce ottenuti in quei busti parlanti del Quattrocento, dove i vecchi maestri sembrano avere anticipato di due secoli gli effetti ottenuti da Velasquez e da Rembrandt, l'autrice ha finissime osservazioni. Forse eccede nel dare suprema importanza al posto dove dovea esser collocato il busto o la statua — alla luce viva o crepuscolare della chiesa o del palazzo — nel giudicare la esecuzione artistica del ritratto. Non è solo un segreto di effetti di chiaroscuro e di ottica ciò che fa parer belli certi ritratti in argilla o in marmo di brutte e vecchie persone. È soprattutto la coscienziosa riproduzione delle forme, e l'aver colto a volo e fermato nella materia lo spirito di una individuale fisonomia.

Sul realismo schietto, efficace — quasi spietato — di certi ritratti del grande idealista Raffaello, Vernon Lee si entusiasma in modo da renderlo ingiusto coi ritratti di Velasquez e di Tiziano. Una delle caratteristiche di questa insigne scrit-

trice inglese è quella di non poter mai esaltare un gran nome, senza deprimerne un altro. Perchè i ritratti di Leone X e dei cardinali Rossi e De Medici sono una vivente riproduzione, fisica e morale ad un tempo, e di una spaventosa realtà, non mi sembra però giusto l'aggiungere che, paragonati a quei ritratti di Raffaello, i ritratti Veneziani sono *mere insincere, enormously idealized pieces of colour harmony*, e che quelli di Velasquez sono *mere hints given rapidly by a sickened painter.* Ma come! i ritratti di Tiziano non sinceri? idealizzate armonie di colore? Velasquez un pittore malaticcio? Ma vi sono, anche nella stessa galleria dove si ammirano quei ritratti stupendi di Raffaello, ritratti di Tiziano ancor più stupendi, pur guardando solo al *realismo* e alla riproduzione fedele della natura. Tiziano, come giustamente osserva il Ruskin, vedeva in un colpo d'occhio l'intera natura del personaggio che voleva ritrarre: il difuori e il didentro: forma, colore, passione e pensiero. Alcuni ritratti del Tiziano fanno quasi paura, per la intensità di vita individuale che esprimono. Non si regge alla lunga lo sguardo di certi suoi personaggi.

E chi potrà mai dimenticare i ritratti di Velasquez che si vedono nel museo di Madrid? Vernon Lee ammira con ragione quella combinazione di bestiale e di maligno, di porco e di volpe, di ferocia e di riserbo, che Raffaello ha inquadrata in una splendida armonia di seta scarlatta e di raso cremisino, di purpureo velluto e di opaco

bianco broccato, nei suoi ritratti. Ma anche il ritratto di Innocenzo X del Velasquez, nella galleria Doria a Roma, è vivente e ammirabile, è opera di un pittore tutt'altro che *sickened*... Il Taine lo chiama *le chef-d'oeuvre entre tous les portraits*. Ammettiamo anche che questo elogio sia iperbolico. Nonostante, resterà sempre un ammirabile capolavoro. Sopra una poltrona rossa, dinanzi a una tenda rossa, sotto un manto rosso, con una papalina rossa, si vede il rosso viso, *la figure* (come dice il Taine) *d'un pauvre niais, d'un cuistre usé. Avoir fait avec cela un tableau, et qu'on n'oublie plus!*

— « Il medio evo feudale dette all'umanità un amore più raffinato e spirituale, un amore tutto cavalleria, fedeltà e adorazione, ma un amore infuso del veleno dell'adulterio. Salvare le pure e nobili porzioni di questo amore medievale, divenne la missione dei poeti toscani, di quella strana scuola di amore platonico che nella sua stessa amabilità può talvolta apparire sì poco naturale e sì sterile. Riducendo essi quest'amor medievale a una pura passione intellettuale, cercando nella donna soltanto la personificazione delle loro aspirazioni a un ideale di perfezione, essi cancellaron via quell'inveterata macchia dell'adulterio; quadruplicarono l'intensità dell'elemento ideale; distillarono la vera essenza spirituale della passione poetica della quale sol poche goccie, anche diluite dal Petrarca, bastarono, miste alla terrena

passione dei seguenti poeti, per neutralizzarne ogni basso ingrediente. E questa poesia che ha sopravvissuto a ogni altra poesia del medio evo, e parla ancora ai nostri cuori — questa poesia toscana del secolo XIII ispirata da un amore che soprattutto era un fervor d'immaginazione, rimane concentrata nella *Vita Nuova*, e vi resterà immortalmente come sovrana purificatrice. »

Questa è la tesi che Vernon Lee ha preso a svolgere nello scritto intitolato *Amore medievale*, che è l'ultimo del suo nuovo libro. Ed *Euphorion* non poteva concludersi meglio che con questo studio critico dove tutto, pensieri e stile, la parte storica e la immaginativa, l'ordine e la lucidezza, la eloquenza della dimostrazione e la efficacia del colorito, i documenti e la poesia, l'argomentazione e il sentimento — tutto concorre a dare al lettore uno di quei rari godimenti spirituali in cui l'intelletto ed il cuore sono egualmente appagati. Credo di non esagerare affermando che le pagine sulla *Vita Nuova* son le più belle, le più giuste, le più eloquenti, che siano state scritte fuori d'Italia su quel libro divino.

Notevoli son pur quelle sulla leggenda degli adulteri amori medievali di Tristano e d'Isotta — e specialmente quelle dove l'autrice ne esamina il carattere di un interesse puramente psicologico, e mostra che per trovare dei compagni nella storia letteraria a quella vecchia leggenda di Goffredo di Strasburgo, biogna traverssare

tutto il medio evo, e venir diritti alla storia di *Clarissa* e alla *Nuova Eloisa.*

Bisogna anche traversare senza fermarsi il gran periodo della letteratura drammatica, perchè anche in Shakespeare alla parte psicologica è mista l'azione accidentale o fatale, il caso, l'intrigo, l'equivoco che guidano spesso gli eventi. Il carattere di psicologica analisi, la illegittimità dell'amore, e l'ardore della passione egoistica, ravvicinano le storie di Tristano e di Lancillotto al romanzo moderno. Si direbbe che, attraverso i secoli, Isotta e Ginevra danno la mano a *Valentina* e a *Fanny.*

Ma dove l'autrice mostra un acume critico anche più singolare, è quando ricerca ed espone le ragioni per le quali l'amore adultero dei *Minnesinger* e dei trovadori, e quello sensuale dei poeti siciliani, diventò fiamma di intenso ma puro fuoco, una adorazione puramente ideale nei lirici toscani del dugento, e nella *Vita Nuova.*

Insomma, io credo che questo scritto sarà letto in Italia e in Inghilterra con generale ammirazione — ed è, secondo me, la vera gemma di *Euphorion.* Ma anche negli altri studi di cui non posso oggi discorrere, (la *Scuola del Bojardo*, il *Sacrifizio*) vi sono pregi di prim'ordine benchè misti a qualche difetto. A tutti poi parrà evidente e ammirabile la varietà e la estensione della coltura, la pieghevolezza dello stile, mostrate dall'autrice nel trattare così diversi argomenti. A noi Italiani resta poi un doppio debito di rico-

noscenza verso l'autrice di *Euphorion*, per aver ora con questo suo nuovo lavoro illustrata per la terza volta la storia letteraria ed artistica del nostro paese. E i debiti di gratitudine che legano l'Italia all'Inghilterra sono già molti; basta ricordare oggi i nomi di Browning, di Ruskin, del Symonds, del Pater e di Vernon Lee.

(*Nuova Antologia*, 15 giugno 1884.)

I POETI AMERICANI

Il primo riflesso di poesia americana venne all'Europa nei *Natchez* di Chateaubriand. Il nobile e malinconico Renato prese letterariamente possesso del Nuovo Mondo, e potè dire: « le *mie* solitudini. » Primo vide e sentì la poesia delle immense praterie, dei *mari di verde*, dei fiumi-oceani, delle foreste vergini, del *gran fogliame americano* come dice Whitman. Rousseau aveva descritto le Alpi, Bernardin le ardenti isole indiane. Chateaubriand dipinse per il primo l'immensità del deserto, la flora portentosa e le grandi voci e i grandi silenzi della foresta transatlantica. Fu la sua immortale conquista. Il Nuovo Mondo dette sfolgoranti colori e ineffabili armonie alla sua prosa poetica, e servì di splendido fondo agli amori verginali di *Atala* e alle aristocratiche malinconie di *René*.

Un'eco anche più genuina della natura americana ci venne poi nei romanzi di Cooper. E più

recentemente si crede da moltissimi di conoscer l'America, leggendo il più europeo dei poeti americani, il Longfellow. Ma egli rappresenta assai più la vecchia letteratura feudale, che l'audace, nuova e democratica letteratura americana. Nei suoi lavori più pregiati, ricorda quasi sempre modelli tedeschi o spagnuoli: le sue ballate più popolari sono echi, più o meno felici, di Uhland, di Novalis, di Rückert, di Heine, o del *Romancero* e del *Cancionero* spagnuoli. I suoi teneri idilli, meritamente ammirati, *Evangelina* e *Miles Standish*, sono filiazioni dirette della *Luisa* del Voss, e dell'*Ermanno e Dorotea* di Goethe. Nel poema *Hiawatha*, il soggetto leggendario è americano, il color locale è americano, ma nell'esecuzione vi è la cercata e artificiale *naïveté* dell'artista dilettante, piuttosto che la naturale e schietta semplicità del vero poeta creatore.

Il torto che molti poeti americani hanno comune con Longfellow è di rammentar troppo da vicino l'arte anglo-germanica, invece di essere specchio fedele della natura e della vita del Nuovo Mondo. Nel suolo dei più stupendi materiali poetici ancora vergini, si fanno troppe pallide copie di poesie inglesi, tedesche e francesi, troppe ballate, troppi idilli, troppe elegie, troppe rime da *album*. La poesia veramente americana, i veri echi del Mississipì e del Missouri, della Virginia e del Maryland, hanno qualche cosa di rude, di primitivo, una musica naturale e magnetica come quella dei vasti laghi e del vento fra le liane, o impe-

tuosa e violenta come quella delle grandi cateratte assordanti. I poeti genuinamente americani hanno tutti un carattere di personalità, di democrazia, di originalità, e, strano a dirsi, di misticismo. Un misticismo di nuovo genere, poetico e positivo ad un tempo; qualche cosa di preciso, di matematico anche nelle più strane visioni; un po' di Legendre nei sogni di Swedenborg.... Mi basti citare in prova i *Racconti straordinari* e il *Corvo* di Edgardo Poe.

Quali son dunque i veri poeti americani? A me sembran questi: Emerson, Edgardo Poe, Lowell, Bret Harte, Joaquin Miller e Walt Whitman. William Cullen Bryant, che alcuni critici metton primo fra i poeti di America, ha un magnifico frasario classico, un fare largo e potente come nei sublimi versi di *Thanatopsis;* e talvolta, come nella poesia descrittiva delle *Prairies*, è eminentemente americano. Il nobile e generoso Whittier coi suoi ferventi entusiasmi per la causa dell'umanità, le sue eroiche apostrofi contro la schiavitù, la viva sensibilità e il dono delle lacrime, ha caldi ammiratori e discepoli nel nuovo e nel vecchio mondo. Ma anche questi due, come tanti altri lodati poeti americani hanno spesso, e nel concetto e nella forma, un carattere, un accento troppo inglesi: spesso il vecchio meccanismo poetico s'intravede nei loro canti — e qualche rara volta anche la vecchia rettorica fa capolino.

V'ha di più. In tutta la lista dei suoi poeti e dei suoi prosatori, finora l'America non ha avuto

un genio di prim' ordine, una *voce* degna di lei. L' America ha una nobile schiera di poeti e di romanzieri, di critici e di storici, di umoristi e di pubblicisti — ma anche ai più insigni di essi manca qualche cosa per meritare di esser messi accanto ai veri geni completi ed indiscutibili. Nè regge al paragone con la contemporanea Inghilterra. L' America non ha un poeta della forza e della profondità di Roberto Browning, nè della perfezione artistica di Alfredo Tennyson. Non ha un lirico che possa competere per soffio d' ispirazione e per maravigliosi effetti musicali con Algernon Swinburne. Non ha un pensatore come Carlyle. Non ha un critico paragonabile al Ruskin. Non ha un maestro del pianto e del riso come Carlo Dickens, nè un umorista satirico della forza di Thackeray, nè un romanziere psicologo e naturalista che regga al confronto di Giorgio Eliot.

No; — nè il Poe col suo istintivo e squisito senso della forma, e con la originalità delle sue intense visioni, delle sue dolorose allucinazioni — nè Hawthorne con l' ammirabile e gemmea perfezione della sua prosa analitica, col profondo scandaglio entro gli abissi del cuore umano, con l' elegante e pessimista umorismo — nè Longfellow, il fortunato Longfellow, con tutta la moralità e popolarità dei suoi facili canti — nè Emerson, nè Bryant, nè Prescott, possono emulare, nonchè superare, i grandi Inglesi contemporanei.

E fra questi, i due più genuinamente Americani sono, a mio giudizio, Edgardo Poe e Walt

Whitman. D'indole affatto opposta, sembran essere veramente agli antipodi: ma gli accomuna una stessa stupenda originalità, e una stessa magnetica, inevitabile, incancellabile efficacia sull'animo dei lettori.

« Qual malattia è paragonabile all' *alcool?* » È questa la terribile parola con cui il Poe riepilogò le agonie della sua tragica vita. Provò tutto: l'amore, l'ambizione, la miseria, la prigione, lo spedale, la gloria: soldato, commerciante, giornalista, compendiò in trentasei anni la vita d'un secolo, e moltiplicò le ebbrezze e gli spasimi, i deliri e i singulti di questa vita paradisiaca e infernale, con l'abuso di bevande spiritose; quanto e più di Teodoro Hoffmann.

Le poesie di Edgardo Poe rassomigliano a certi fiori tropicali, larghi, lucidi, metallici, belli ed orribili al tempo stesso, sfolgoranti e velenosi.

L'idea più malinconica, l'idea della *morte*, diviene nelle poesie del Poe essenzialmente poetica e patetica, perchè sempre unita all'idea della *bellezza* (vedi il *Corvo*, *Annabel Lee*, *For Annie*). Lo stile del Poe è ammirabile per la perfezione plastica e per la cristallina trasparenza. Questo sognatore aveva il sentimento della forma come un Foscolo o un Keats. Ma in certe sottili oscillazioni del pensiero, in certi accenti che posson dirsi *profeticamente* moderni pensando all'epoca in cui furono espressi, in certe ineffabili sfumature di colori e di suoni, nella *curiosa felicitas*

con la quale traduce sensazioni e sentimenti che si credevano inesprimibili, egli è fra i poeti americani il solo paragonabile al divino e unico Shelley.

Nelle poesie di Edgardo Poe, c'è talvolta qualche cosa di morboso, di languidamente autunnale, quello che il Baudelaire chiamava *la phosphorescence de la pourriture*, quello che è sempre, o quasi sempre, nei suoi *Racconti straordinari*. Vi incontrate ogni tratto in visioni di una bellezza e di una stranezza che hanno dell'angelico e del diabolico. Vi sono paesaggi desolati, umidi, rossastri, dove si respira un acre profumo di fiori appassiti e di vergini morte. Vi son lacrime isteriche di convalescente, che fanno male al cuore, ma che non vengon dal cuore. E l'impressione definitiva che prova il lettore somiglia al fascino penoso e al turbamento di un incubo.

In che cosa dunque consiste l'*americanismo* di Edgardo Poe? Nel carattere di ardita investigazione, nell'audacia delle ipotesi, nel profondo senso scientifico che gli è compagno fin nelle più strane allucinazioni, nella originalità della invenzione e finalmente nell'odio del *common place* e del *filisteismo* europeo.

Una difficoltà vinta e che pareva insuperabile, un enimma spiegato, una miracolosa scoperta di polizia, delitti senza nome, sensazioni eccezionali e terribili, cadaveri galvanizzati che parlano, disperate avventure aeree, tragiche inesplicabili antipatie, assurdità ragionate come teo-

remi geometrici, cuori sepolti che sussultano sotto la sedia dell'assassino, corvi che gracidano un terribile *mai* a ogni umana e divina speranza; tali sono i racconti e tali le poesie di questo grande e singolare ingegno.

E che dire dei suoi indimenticabili ritratti di donne? Elena, Berenice, Ligeja, Eleonora, Beatrice? Esse sembrano respirare in un'atmosfera carica di elettricismo, e ci sentiamo affascinati a guardarle per lunghe ore. Poi, chiuso il libro, l'immagine ci resta vivente dinanzi. Quelle strane e adorabili figure di donna ci appariscono come delicati strumenti, traverso i quali il poeta vede e ci rivela il mistico legame che unisce la natura corporea alla spirituale. Gracili, nervose, sembran soggette a condizioni di vita eccezionali: pare che sentano l'impressione di agenti misteriosi, non provata dal volgo degli uomini; e ce ne comunicano in una corrente magnetica, la segreta, dolorosa, irresistibile influenza. E i *morti* di Edgardo Poe? Chi ha mai sorpreso e fotografato come lui quel solenne carattere, quella tragica intensità di espressione, quella *nobiltà*, che la morte imprime sul volto anche degli esseri più insignificanti e volgari? lo sguardo vitreo che fissa le regioni di un altro mondo, il sorriso o il terrore supremo sigillati sulle labbra violacee dal sacro dito della morte?...

Solo l'autore di *Amleto* approfondì, quanto e più di Edgardo Poe, il gran mistero della morte. Quando il Poe parla di morenti o di morti,

trova, al pari di Shakespeare e di Pascal, l'espressione che arriva all'anima come una lama di coltello; l'epiteto rivelatore, il verso che fa paura ... Egli si era talmente identificato con l'idea di morire che arrivò, con una realtà di fisica immaginazione, a figurarsi già morto, pur conservando il pensiero e il sentimento di vivo. Uditelo:

« Grazie al cielo, la crisi, il pericolo, è passato; e la lenta malattia è cessata alla fine — e la febbre chiamata *Vivere* è vinta alla fine...

« Mi sento malinconicamente esausto di forza, nè muovo un sol muscolo, mentre giaccio così disteso — ma non importa — sento che sto meglio alla fine.

« E riposo così tranquillamente, ora, nel mio letto, che qualcuno guardandomi può anche sospettar ch' io sia morto — può riscuotersi a un tratto, guardandomi, credendomi morto.

« I gemiti e i fremiti, i sospiri e i singhiozzi sono ora acquietati con quell'orribile palpito al cuore — ah! quell'orribile, orribile palpito!...

« Il male, la nausea, la pena spietata, sono passate — con quella febbre che faceva impazzare il mio cervello — con la febbre chiamata *Vita*, che ardeva nel mio cervello... »

. . . . . .

Se il Poe ci apparisce talvolta un po' ricercato e manierato nelle immagini e nell'espressione è però sempre umano e sempre ideale. Egli è veramente padre incorrotto di corrotti figliuoli. Discepoli n'ebbe, e molti, e più in Europa che in

America. Baudelaire, suo ammiratore e traduttore, ne risentì la diretta influenza. Ma fra il maestro e il discepolo vi sono essenziali, radicali differenze. Il Baudelaire con la sua teoria della *decadenza*, con le sue adorazioni di scheletri macabri e di Veneri nere, è un *sistematico* cercatore dello strano e dell' impossibile. Il delirio dei sensi sovreccitati gli dà alla testa come un odore troppo forte. I suoi *Fleurs du Mal* son fiori di cimitero, anzi di carnaio.

La disperazione è l'ultima parola di quel tragico volume. Sotto un certo aspetto, i *Fleurs du Mal* sono un libro di alta moralità, perchè vi è la confessione sincera fino al cinismo e audace fino alla bestemmia, delle inaudite torture che inevitabilmente succedono, nèmesi inesorabile, alle raffinate e colpevoli voluttà: i rimorsi, la tristezza invincibile, gli acri e insaziabili desiderî, la gelosia furibonda, la noia feroce, tutti i dolori e tutte le vergogne della sfrenata sensualità. È un mazzo di fiori tropicali che dà le vertigini: e il poeta a momenti ne è spaventato anche lui; disgustato ne è sempre. La voluttà è diventata crudele; i baci vi son commisti alle lacrime e al sangue...

I discepoli poi, i numerosi Baudeleriani, andarono anche più in là, senza avere gli insigni pregi artistici del maestro. « *On pétrarquisa sur l'immonde* »: e non si volle sentir parlare nè di altra arte, nè d'altri argomenti. Ogni vino puro e generoso parve insipido a stomachi guasti dal

fuoco liquido di micidiali liquori. Ma se il Baudelaire è condannabile in parte, e i Baudeleriani lo sono in tutto, sarebbe solenne ingiustizia farne risalire la colpa al nobile, umano e casto poeta, Edgardo Poe.

Ralph Waldo Emerson, idealista e teosofo che ricorda a un tempo Carlyle, Fichte e Saint-Martin nell' indole e nelle tendenze delle sue trascendentali speculazioni, si serve del linguaggio poetico per dar più nobile e memorabile forma ai suoi concetti filosofici. L'arte viene in aiuto alla scienza. Egli e Whitman hanno inaugurato in America una scuola poetica che ha un fondamento scientifico. Più metafisico Emerson — e Whitman è più naturalista: ma in ambedue la scienza come in Lucrezio, in Goethe ed in Browning, è ispiratrice e regolatrice dell'artista; e ambedue irridono con amara ironia le *licenze poetiche* dei trovatori idillici e sentimentali. Fra le più notevoli poesie filosofiche di Emerson basti rammentare *Astrea*, *Hamatreya*, *L'Anima del Mondo* e le *Note forestali*.

Lowell è il più geniale dei poeti umoristi di America. I suoi *Biglow Papers* scritti in dialetto *Yankee*, sono una sorgente fresca e perenne di riso come, in altro genere, i *Pickwick Papers* di Dickens, o in genere più somigliante, la *Fudge family in Paris* e le *Rhymes on the Road* di Tom Moore. Ma nè Dickens, nè Moore, nè Hood, col quale pure il Lowell ha qualche analogia e come

un'aria di famiglia, posson dirsi i modelli dell'umorista americano. No: i *Biglow Papers* sono cosa eminentemente nazionale ed americana; e assicureranno fama durevole al Lowell assai più delle sue poesie di argomento grave, descrittive o elegiache. Lowell è nato umorista: lì è la sua forza, e questo è il suo campo. Le *Disgrazie del signor Knot* e il *Credo di un pio editore*, sono forse le poesie umoristiche meglio riuscite di Lowell, e ricordano al lettore italiano alcuni stupendi e *viventi* capolavori satirici ed umoristici di Carlo Porta. Invece le sue poesie serie, come quelle di quasi tutti anche fra i più notevoli poeti americani, derivan troppo direttamente dalla grande scuola inglese. paiono echi più o meno felici di Wordsworth, di Shelley, di Tennyson, della Browning. Soliti argomenti idillici, elegiaci, o puramente musicali. È quasi sempre poesia riflessa e ispirazione imitativa. Si direbbe che essi hanno poco o nulla da dirci di suo, e si contentano di ripetere bene ciò che già fu detto benissimo nella vecchia Inghilterra.

Bret Harte, Joaquin Miller, e sopratutto Whitman, vanno esenti da questo difetto — e sono genuinamente, e talora selvaggiamente americani. Bret Harte è nome ormai notissimo ai lettori europei ed è popolare anche nella nostra Italia. Joaquin Miller di California, intrepido e avventuroso viaggiatore dell'America centrale, ha descritto e narrato in versi splendidamente coloriti, e con una energia veramente *byroniana* ciò

che ha visto e provato. Chi può aver letto senza ammirazione e senza fremiti il suo *Arizonian*?

Di Walt Whitman ebbi occasione di parlare altra volta; e credo essere stato il primo a ricordare il suo nome in Italia. Ma mi trattenni a parlare di lui come poeta soldato e rivoluzionario — e tradussi dai suoi canti guerreschi alcune ammirabili strofe. Oggi torno a discorrere più diffusamente del suo carattere poetico — del suo modo di vedere e tradurre i grandi spettacoli della natura e i grandi drammi della vita.

Il poeta Swinburne e il critico Rossetti hanno di comune accordo proclamato Walt Whitman la più gran voce poetica dell'America. « Il più grande, incomparabilmente il più grande, dei poeti americani, e uno dei più grandi poeti viventi in qualunque parte del mondo. » Così lo definisce il Rossetti, autorevole e credibile giudice di poesia. E lo paragona a un gigante che non può arrestarsi alle minuzie descrittive, ma ha in grado supremo la facoltà di vedere in grandi masse la vita umana, e di comprendere nel suo colpo d'occhio i più vasti e svariati panorami. « È nato (dice) a scolpire le sfingi granitiche dell' Egitto, non a cesellare l'oro e le gemme greche. »

Durante la grande guerra di *secessione*, Walt Whitman ardente unionista, andò al campo come infermiere e come corrispondente del *New York Times*. Assistè nel lungo corso della terribile

guerra molte migliaia di feriti. Onorato poi dall'amicizia di Lincoln migliorò le sue condizioni e potè coltivare la poesia con più calma, ed eternare nelle sue pagine le varie potenti impressioni, le passioni osservate e provate, i grandi paesaggi traversati, le lotte titaniche di cui fu testimone ed attore. Il Conway, un caldo ammiratore di Whitman, così lo descrive dopo una visita fattagli a Long Island: « Il sole ardeva eccessivamente: vidi sdraiato supino, e guardante fisso al terribile cielo di fuoco, l'uomo che io cercavo. Con la sua tunica grigia, la camicia turchina, i capelli grigio-ferro, la faccia abbronzata, e il collo nudo, arso dal sole, disteso sull'arido suolo, fra l'erba secca, pareva una parte naturale del terreno, tanto la generale intonazione era armonica. » E tale è la sua poesia: è come una produzione naturale, una emanazione di vitale energia; e non ha nulla di letterario e di artificiale. È un audace novatore, e annunzia un nuovo mondo poetico e la fine della vecchia poesia feudale. Ma non è che un precursore, un indicatore, un *pioneer*. Lo dice da sè in una bella poesia *Ai poeti futuri:* « Io scrivo solo la parola indicante il futuro: il dì presente non può capire che cosa vogliamo io e la Democrazia. »

L'uomo e il poeta sono una cosa sola in Walt Whitman. La sua poesia è la sua vita: la sua vita è un genuino poema americano. Cinque sono le sue opere poetiche più notevoli: *I canti democratici* — *Leaves of grass* (Foglie d'erba) — *Drum*

Taps (Colpi di tamburo) — *Song of Parting* - e un volume intitolato dal suo proprio nome, perchè tutto di poesie personali, *Walt Whitman*.

In questi volumi, non più amori romanzeschi, elegie, ballate, leggende, romanze, sonetti e vignette, come nei libri di quelli ch' ci chiama *filistei*, *menestrelli*, e *mezzani di rime*; — ma l'uomo, e l'uomo d'America, sano ed energico, nella sua forte e rude attività primitiva, e i suoi colossali ardimenti, e per paesaggio gli immensi panorami del Nuovo Mondo. Whitman ha soppresso la rima e la metrica regolare, adottando un ritmo di nuovo genere che è di una penetrante efficacia. La sua strofa è un periodo poetico di una grandiosa e musicale struttura, in cui sembran risuonare i selvaggi rumori delle foreste vergini, del vento fra le liane, e delle grandi onde del Mississipì e dell'Ohio.

L'idea umanitaria e democratica avea già avuto potenti ed efficacissimi interpreti in Burns, Schiller, Shelley, Mazzini, Victor Hugo, Heine, Swinburne, che, per diverse vie e con diversi mezzi, hanno aiutato il trionfo della moderna democrazia. Ma chi ha compreso più largamente l'umanità tutta quanta, e intravisto con più fatidico sguardo i suoi futuri destini — il *pioneer*, il profeta di una nuova società e di un'arte nuova — il più audace e radicale poeta, esteticamente e socialmente parlando, che abbia diretto alle masse una parola di fuoco è Walt Whitman.

Il più gran poeta, il Dante del mondo mo-

derno, sarà quello che dipingerà nel più gran numero possibile di rappresentazioni la Vita e l'Uomo moderno, la democrazia cosmopolita che lo caratterizza, e le sue titaniche audacie di inventore e di viaggiatore. Carattere della nuova poesia sarà il movimento, l'azione, la formidabile agitazione delle grandi moltitudini, gli sconfinati e sublimi spettacoli della natura. Whitman ha intravisto e indicato tutto ciò — ed è già molto. E forse il vero sommo poeta moderno, poeta e artista completo, ci verrà dal Nuovo Mondo Americano, dalla patria di Washington.

Whitman ha tracciato, per dir così, il programma della futura poesia umanitaria. Questa poesia dipingerà con la stessa passione e con la stessa realtà i grandi commerci e le Esposizioni mondiali, le linee delle Ande, le tempeste dell'Atlantico e la flora portentosa dell'oceano Indiano: descriverà con egual simpatia l'uomo di Londra e il selvaggio della Groenlandia, l'Ateniese ed il Cafro: abbraccerà in una comprensione veramente Cattolica tutti gli aspetti e tutte le voci della Terra, tutte le storie e tutte le razze.

Letterariamente parlando, l'opera poetica di Whitman ha gravi difetti: e in particolar modo quello dell'agglomerazione, della nomenclatura che spesso ci stanca o ci fa sorridere. Ma se tu hai pazienza e seguiti a leggere, adagio adagio, ti senti attratto come da una forza *magnetica*: vedi gli immensi panorami di America; ti senti vivere della vita destinata naturalmente all'uo-

mo; dimentichi il personaggio artificiale, e ritorni ai sentimenti patriarcali, primitivi, incancellabili. Non trovi mai nei volumi di Whitman una di quelle pitture da *atelier* con cui oggi gli scrittori scimmiottan gli artisti; ma sempre pitture da poeta. Non ricorda nessuno; o se mai qualche volta, Omero e la Bibbia.

La sua visione poetica è forse la più estesa ed universale che abbia avuto alcun poeta moderno. Si leggano in prova fra le sue poesie quelle intitolate: *Fogliame Americano*, l' *Inno funebre per Lincoln*, e *Salute al Mondo*. In questa egli abbraccia in una ardente simpatia umana tutta la Terra e tutte le razze.

« — Che cosa vedi, o Walt Whitman? Chi son coloro che tu saluti e che l' un dopo l' altro salutano te?

« — Io vedo un globo maraviglioso rotare nell'aria. Ne veggo una parte addormentata nell' ombra da un lato — dall' altro una parte illuminata dal sole; e noto il curioso tacito alternarsi della luce e dell' ombra.

« Veggo le grandi acque — e i picchi dei monti: le sierre delle Ande, gli Imalaja, le Alpi Stirie e le Carniche, i Pirenei, i Balcani, i Carpazi: le montagne della Luna: le montagne della Neve: le rosse montagne del Madagascar, e il lungo nastro delle Cordigliere, e sul mare, Ecla e Vesuvio.

« Vedo i vasti deserti dell'America occiden-

tale, e i deserti di Libia e d'Arabia: vedo le acuminate spaventose ghiacciaie Artiche e Antartiche.

« Vedo gli oceani superiori e inferiori, l'Atlantico e il Pacifico, il mare del Messico, il mar del Brasile, il mar del Perù: le grandi acque del Giappone, il mar della China, il blù-soleggiato Mediterraneo, il mare verde della Groenlandia.

« Vedo i marinari di tutto il mondo: chi al timone, chi alla bussola, chi in bonaccia, chi in lotta con l'uragano. Vedo le navi a vela e a vapore, quali raccolte nei porti, quiete, quali in perpetuo moto sui flutti.

« Chi passa il Capo delle Tempeste, chi il Capo Verde — questa gli stretti della Sonda, quella il golfo del Messico.

« Alcune si fanno penosamente una strada fra i ghiacci del Nord; altre scendono lungo l'Obi e la Lena; altre fumano nei porti d'Australia, o a Val Paraiso, a Rio Janeiro, a Panama.

. . . . . .

« Veggo le reti di tutte le ferrovie della terra, che cementano Stato a Stato, città con città, traverso l'America Settentrionale e l'Europa.

« Vedo gli elettrici telegrafi, un aereo labirinto di notizie di guerre, di morti, di perdite e di guadagni, di dolori e di passioni umane.

. . . . . .

« Vedo le città della Terra, e mi fo cittadino di tutte: le città d'Affrica e d'Asia, gli sciami di

Pekino, di Canton, di Jeddo; il Turco che fuma il suo oppio in Aleppo, e le folle variopinte e pittoresche alle fiere di Khiva, ai mercati di Herat.

« Vedo i vapori che esalano da inesplorate contrade — veggo i tipi selvaggi, l'arco e la freccia, la scheggia avvelenata, e il feticcio.

. . . . . .

« Ecco l' Uomo! — eccolo in tutte le prodigiose sue varietà. Vedo la serena fratellanza dei filosofi, gli inventori pazienti, gli artisti, i legislatori, gli agricoltori.

« Voi, dovunque siate, o *fratelli!*

« Voi figli d' Inghilterra, e voi potenti tribù Slave! Voi dalla misteriosa origine, neri di pelle e nobili anime, Affricani dal cranio elegante e dalle armoniche forme, o destinati a grandi cose, o miei eguali!

« Voi Norvegesi e Islandesi; voi Francesi e Italiani; voi che bevete al Danubio; operai del Tamigi e del Reno: bellissimi Persiani che posati sulle vostre selle eleganti tirate con le freccie al bersaglio, correndo; longanimi vaganti Ebrei che aspettate in tutte le terre il Messia; e voi abitanti delle innumerevoli isole degli Arcipelaghi — salute a tutti, e dovunque, in nome della mia America, non eccettuato nessuno!

. . . . . .

« No nessuno! Voi Ottentotti dal gracidante palato, orde dai capelli di lana, forme umane dal profondo, triste, indimenticabile sguardo di bruto,

io non vi respingo, non rinnego la mia fratellanza con voi!

« Voi poveri Koboo, spregiati e derisi, voi aborigeni, ogni giorno più rari, delle colline dell' Oregon e della California; voi nani Kamtschatkan, Groenlandesi, Lapponi; tu negro di Australia, nudo, rossiccio, dai labbri sporgenti, che strisci per terra in cerca di cibo: voi Cafri, voi Sudanesi; tu inculto, indomito, fiero Beduino; io non ho una parola contro di voi. Verrete avanti quando sarà il vostro tempo. *Salute al Mondo!* »

E come il poeta è orgoglioso di essere Americano! In una sua bella poesia sul *Ricevimento degli Ambasciatori Giapponesi in Nuova York*, egli esclama:

« O superba Manhattan! o camerati Americani! alla fine, ecco, a noi viene l' Oriente.

« A noi, o mia città, a passeggiar per le nostre vie costeggiate dai grandi edifizi di marmo e di ferro, vengono oggi i nostri Antipodi.

« Viene la sacra Originatrice, la terra del Paradiso, la terra del Caucaso, il nido natalizio, il nido delle lingue, la genitrice di poemi, la razza primitiva dal florido sangue, pensosa, estatica nella contemplazione, ardente di passioni, profumata, dagli ampli e fluttuanti vestiti, col viso abbronzato, l'anima intensa, e gli occhi scintillanti la razza di Brama viene a noi, o Americani! »

E con che passione egli l'ama, la sacra terra dell'abbondanza e della libertà! Le due Ameri-

che, Nord e Sud, sono egualmente esaltate nei suoi entusiastici canti. Ma egli prova una specie di nostalgia per il Sud; e non può starne lungamente lontano.

« O magnetico Sud! o scintillante, profumato Sud!

« O grandi e lenti fiumi scorrenti su sabbie argentee per migliaia di miglia!

« Io torno in immaginazione nella Florida dai trasparenti laghi, e riattraverso le antiche dense foreste.

. . . . . .

« Oh, le grandi piantagioni di cotone, i campi di riso e di zucchero! Il *cactus* custodito dalle sue spine, e i grandi fiori bianchi e celesti!

« Le estensioni infinite, l'abbondanza e il deserto, i vecchi boschi carichi di *mistletoe* e di pendenti liane!

« L'odore resinoso e il crepuscolo della foresta — la sacra naturale quiete, i solenni silenzi!

« Oh, lo strano fascino di quasi ignote e insuperabili paludi, infestate dai rettili, risuonanti del muggito dei coccodrilli, dei lamenti notturni del gufo e del gatto selvaggio — e del terribile fruscìo del serpente a sonagli; dove solo si arrischia col suo fucile il filibustiere, e nasconde la sua mobile capanna lo schiavo fuggiasco....

« Voglio rivedere i campi di grano del Tennessee — l'alto grano di un verde lucente, dalle lunghe foglie eleganti.

« Voglio tornare al vecchio Tennessee, e non lasciarlo mai più! »

Ma non si creda che Walt Whitman sia un grande poeta paesista che poco osservi il dramma e la realtà della vita. Le sue poesie di argomento guerresco, i *Drum Taps*, ci mostrano fino a che punto la fibra umana sia sensibile nel suo generoso cuore di poeta. E mi piace tradurre e riportar qui alcune sue brevi poesie, nelle quali meglio si rivela il profondo sentimento umano che informa e compenetra ogni sua pagina.

— *Musica* — « Vi ho udite, o solenni e dolci canne dell' organo, quando domenica mattina attraversai la chiesa.

« Venti di autunno! Quando io passeggiavo nel bosco, sull' imbrunire, ho sentito i vostri lunghi sospiri, salienti in alto così dolorosamente....

« Ho udito cantare all' *Opera* il perfetto tenore italiano — ho udito il soprano cantante in mezzo al quartetto.

« Cuore del mio amore! te pure ho sentita mormorare sommessamente fra le tue dita presso il mio viso.

« Ho sentito i tuoi polsi battere, nella gran quiete notturna, sotto il mio orecchio. »

— *A uno che è presso a morire.* — « Io ho un messaggio per te: tu stai per morire. Lascia che altri ti dica ciò che gli piace, io non posso pre-

varicare, io sono esatto, io sono spietato; ma io ti amo.... Non c'è rimedio per te.

« Io poso soavemente la mia destra su te — appresso il mio volto al tuo, e non discuto — mi assido quietamente al tuo fianco, e vi rimango fedele. Io ti son più che guardiano, più che vicino o parente.

« Il sole irrompe nella stanza; e forti pensieri e gran confidenza tornano in te — e tu sorridi! Dimentichi che sei malato — non vedi più le medicine — non guardi agli amici che ti piangono attorno....

« Ma io escludo ogni altro — e resto, io solo, con te. Oh, non vi è nulla da commiserare o da piangere.... Io mi congratulo teco. »

— *La stanza mortuaria.* — « Presso la porta della casa mortuaria, oziosamente vagavo — quand'ecco una forma rejetta, ecco che vi portano una povera prostituta morta.

« Depongono il suo corpo, che nessuno reclama, lo depongono sull'umido ammattonato. Depongono quel corpo che io non posso a meno di fissare attentamente; quella casa già piena di bellezza e di passioni che cos'è divenuta!...

« Non la rigidezza del cadavere, non l'acqua che lo lava, non i miasmi che ne esalano, mi fanno impressione....

« Ma la casa sola, la maravigliosa casa corporea, quella delicata e bella struttura, quella maraviglia, quella ruina!

« Casa immortale più di tutti gli ordini ar-

chitettonici elevati dall'arte; più del Campidoglio sormontato da marmoree figure; più di tutte le guglie delle vecchie cattedrali!

« Questa piccola casa è più di loro; questa povera infranta casa, bella e spaventosa ruina, asilo di un'anima, ed anima essa pure!

« Non reclamato, evitato cadavere! prendi un sospiro dalle mie labbra tremanti di commozione: prendi una lacrima, mentre ti lascio, o morta casa d'amore, di follia e di peccato! »

A questa ultima poesia di una strana e penetrante efficacia fa riscontro sul vecchio Continente, per la profonda pietà umana, la elegia di Tommaso Hood sopra una povera e bella giovine che si annegò nel Tamigi. Dopo il *Canto della Camicia* dello stesso autore, è forse la più commovente e realistica elegia del nostro tempo. È intitolata: *The Bridge of Sighs* (Il Ponte dei Sospiri). La traduco quasi letteralmente.

« Un'altra infelice stanca di respirare, fieramente provata, è andata incontro alla morte!

« Sorreggetela pietosamente, alzatela con cautela; così gracile, così giovane, e così bella!

« Il vestito le si attacca addosso come un sudario, l'acqua ne gronda da tutte le parti. Sollevatela senza repugnanza, amorevolmente.

« Non la toccate con disdegno o dispregio — pensate di lei gentilmente, umanamente; non alle sue macchie.... tutto quello che rimane ora di lei è pura donna.

« Non fate severo scrutinio sulle sue ribel-

lioni.... Passato ogni disonore di colpa, la morte ha lasciato in lei solo il bello.

« Qualunque siano stati gli errori di questa figliuola di Eva, asciugate quelle sue povere labbra che gemono un umore viscoso....

« Rialzate le sue trecce, sfuggite dal pettine, le sue belle trecce castagne, mentre ci domandiamo con maraviglia: — Dove stava di casa?

« Chi è suo padre? Chi è sua madre? Ha una sorella? un fratello? O vi è una persona anche più cara, a lei più strettamente vicina? —

« Ohimè, com'è rara la cristiana carità sotto il sole! O miseria! In una popolosa intera città, essa non aveva un ricovero.

« Sorella, fratelli, padre, madre, avean cambiato di sentimenti per lei. L'amore, per crudeli prove e realtà, era precipitato dalla sua altezza: anche la provvidenza di Dio le parve allontanarsi e mancarle.

« Là dove la linea dei lampioni si allunga scintillando sul fiume, e tanti lumi splendono da tutti i piani delle case, essa ristette come istupidita, senz'asilo, di notte.

« Il freddo vento di marzo la faceva tremare e rabbrividire; ma non le buie arcate del ponte e le nere onde correnti.... Pazza per le agonie della vita, avida di lanciarsi nel mistero della morte, in qualunque modo, pur di uscire da questo mondo,

« Si buttò giù, animosa, nel gonfio fiume che rasentava la sponda.... O uomo dissoluto, figura-

telo, pensaci, bagnati in quell'acqua, bevine ora, se ti è possibile!

« Sorreggetela delicatamente, sollevatela con cautela.... così gracile, così giovine, e così bella!

« Prima che le sue membra intirizziscano troppo rigidamente, componetele con decenza, con gentilezza: e quegli occhi, chiudeteli — quegli occhi bruttati di fango che fissano così sbarrati ed immobili, come quando disperati guardarono per l'ultima volta nel tenebroso avvenire!

« Incrociate le sue mani umilmente sopra il suo petto, come in una muta preghiera.

« E pur riconoscendo il suo fallo, lasciate con dolce fiducia che dei suoi peccati sia giudice il *suo Salvatore.* »

Se da questi esempi di pitture naturali, larghe e potenti, di accenti umani e patetici, si torna col pensiero alle condizioni attuali dell'Arte, non c'è davvero da rallegrarsi o da insuperbire. Mai forse il livello morale e intellettuale è sceso tanto basso in Europa. Vi son dappertutto poche e tanto più onorevoli eccezioni, lo so — ma, in generale, la letteratura è oggi in bassissime acque. Pensate alla pleiade di grandi nomi che vantava la Francia della *Restaurazione* e del *Governo di Luglio*, e paragonate coi nomi d'oggi!... Potete far lo stesso per la Germania, per l'Italia, per l'Inghilterra. Chi tiene ancora alto il vessillo dell'Arte sono i vecchi, o i non più giovani.

Trionfa un'arte da orefici e da chincaglieri,

un'arte bizantina, di decadenza avanzata: un'arte atea, materialista, sensuale, egoista, da dilettanti. Nel legger le pagine di certi romanzi, le strofe di certe poesie, vien voglia di gridare col vecchio re Lear: « Dammi o speziale, un'oncia di zibetto, per profumare e purificare la mia immaginazione! » vien voglia di spalancar la finestra e respirare una boccata d'aria, come quando la stanza è appestata dai fumi dell'alcool e del tabacco.

Nel romanzo e nella lirica di moda, in Francia e in Italia, tutto si riduce oramai alla storia di relazioni sensuali, o, per dir meglio, *sessuali*.

Con la scusa del realismo e del naturalismo, si è soppresso sistematicamente, nelle riproduzioni dal vero, un lato intiero e il più essenziale delle cose e della vita. Sarebbe assurdo, lo so, il chiedervi costante idealità o sentimentalità di rappresentazione: ma siccome le figure nobili e pure sono anch'esse una *realtà*, un fatto *naturale* — noi chiediamo al vostro *realismo*, al vostro *naturalismo*, di studiare almeno con egual cura, e di rappresentarci anche quelle. Fate come Balzac che lodate tanto e leggete poco. Dateci delle Marneffe, sta bene: ma anche delle Eugenie Grandet e delle Ursule Mirouet! accanto ai Gobseck e ai Vautrin, dipingeteci come lui dei Bénassis e dei Chesnel. La vostra non è una *Comédie*, ma una *Ménagerie humaine*. Ricordatevi che Balzac e Thackeray, Roberto Browning e Giorgio Eliot, che hanno dipinta la Vita e la Società in tutte le

loro sterminate varietà, non hanno una sola pagina *pornografica* come quelle che disonorano quasi tutti i vostri volumi.

Nè si adduca la specifica scusa dello *sperimentalismo:* parola che s'è imposta e ha fatto per qualche anno una certa fortuna. Se per romanzo *sperimentale* si intende appoggiato sull'*esperienza* fatta su sè stesso o su gli altri — e mi pare che quella parola non possa avere altro significato — allora non c'è di nuovo che la parola: la cosa è vecchia quanto *Tom Jones*, *Manon Lescaut*, e *Adolphe*...

V'ha di più: il romanzo, in Francia e in Italia, pare che abbia paura di descriverci l'amore passione — o se lo fa, è sempre in modo, dirò così, *medicale:* in uno stile fisiologico-patologico. Ma la vera passione è cosa spirituale nella sua essenza. I libri, i romanzi che hanno immortalmente dipinto questo sentimento umano, son casti: vedete *Werther*, *Valentine*, *André*, *Adolphe*, *Le Lys dans la Vallée*, *The Mill on the Floss*... E, per lo meno, la passione è una grande *attenuante*: e ci par tollerabile in *Manon Lescaut* ciò che ci rivolta in *Nanà*. Molto sarà perdonato ai romanzieri futuri, se l'accento sincero, penetrante, irresistibile della passione tornerà ad animare, a purificare, e in certo modo, a consacrare i loro volumi.

Ai giovani poeti d'Italia e di Francia che si ostinano nella monotona pittura di sensazioni erotiche più che di sentimenti amorosi, vorrei ricordare che in tutti questi poeti americani di cui

ho parlato, così liberi di ogni pregiudizio letterario, che nell'audacissimo Whitman, per esempio, non v'è una sola pittura sensuale fatta con evidente compiacimento: che Byron non è mai lascivo, neppure nel *Don Giovanni*: che non son *mai* tali nè Goethe, nè Schiller, nè Burns, nè Shelley, nè Keats, nè Browning, nè Tennyson, nè Rückert, nè Uhland, nè Platen, nè il Leopardi, nè Victor Hugo, nè Lamartine. La musa del più forte ed ardito fra i viventi poeti italiani, il Carducci, è una musa casta. In Swinburne e in Heine la nota esclusivamente erotica è rarissima. Se Alfred de Musset ha qualche pecca pornografica, la compensa e cancella con le ardenti umane lacrime delle *Notti*, con la pura divina elegia del *Souvenir*, coi patetici versi *Alla Malibran*.

La Vita è cosa seria, e di un profondo e terribile significato. L'Arte, specchio della Vita, è sacra anch'essa e non si può, nè si deve, trascinarla nel fango.

(*Nuova Antologia,* 16 agosto 1885.)

I POETI INGLESI MODERNI

E I NUOVI CANTI DI MARY ROBINSON

Prima di esaminare i nuovi recenti volumi[1] della giovine donna che rammenta all'Inghilterra e all'Italia i sospiri melodici e gli accenti passionati di Elisabetta Browning, diamo un rapido sguardo alle vicende e alle condizioni della poesia inglese moderna e contemporanea. Così intenderemo meglio certe note caratteristiche della giovine scuola il cui *eclettismo* fa ad un tempo la sua forza e la sua debolezza.

Dopo la magnifica espansione di forza giovanile e di vita pagana, e il lusso di colori che dà le vertigini nei primi poeti del Rinascimento Elisabettiano; dopo la invenzione feconda, la passione tragica, la profonda contemplazione del-

---

[1] *The New Arcadia* and other Poems, by MARY ROBINSON. London, Longman Green, 1886. – *An Italian Garden.* A Book of Songs by MARY ROBINSON. London, Fisher Unwin, 1886.

l'uomo interiore, e le sfolgoranti visioni della terra e del cielo che fanno unico Shakespeare; dopo la elevazione morale, la biblica fantasia, e il solenne ritmo sacerdotale di Milton — la poesia inglese era discesa all'imitazione servile di antichi modelli, alle fredde e compassate eleganze di un' arte convenzionale. Ma al movimento intellettuale e all' irresistibile impulso che vien d' Alemagna nel presentimento del trionfo della democrazia, all' appressarsi della grande rivoluzione, sorgono i nuovi poeti inglesi, psicologi, passionati, rivoluzionari e paesisti: i Cowper e i Burns, i Coleridge e i Byron, gli Shelley ed i Wordsworth.

Di Burns ha recentemente parlato ai lettori della *Nuova Antologia* il mio amico Chiarini e lo ha fatto da par suo, con tale competenza e con tal perspicacia, che mi pare inutile aggiunger verbo a ciò che egli ha detto così bene.

Quegli che ebbe maggiore influenza al suo tempo non solo in patria, ma su tutta la letteratura d'Europa fu Byron. I due che hanno esercitato una influenza lenta ma crescente, feconda e durevole sulla poesia del loro paese, sono Wordsworth e Shelley.

Byron nato con ingegno piuttosto unico che raro, servo e vittima delle sue indomate passioni, è forse il più subiettivo di tutti i poeti. Come l'Alfieri, non intese e non rese che sè; Byron *Aroldo*, Byron *Lara*, Byron *Manfredo*, Byron *Don Giovanni*, ecc. Originale sempre, e sempre sincero

anche nelle monotone pitture delle sue tempeste interiori, misantropo e violento; poi tenero, soave e patetico, la sua poesia è un'azione continua, una vera epopea individuale.

Byron (eccetto nel *Don Giovanni* ove trovò una forma sua propria e maravigliosa) è dal lato del ritmo e della forma tanto deficiente quanto il Coleridge, lo Shelley e il Keats son mirabili: molte sue novelle in verso son veramente roba a effetto teatrale, e *bad stuff*: le sue tragedie storiche son peggio che mediocri, e notevoli solo per il lirismo di qualche monologo. Ma il *Prigioniero di Chillon* e il *Mazeppa* son pitture sovrane; ma il terzo e il quarto canto d'*Arold*o, il *Manfredo*, la scena aerea del *Caino*, e soprattutto i primi canti del *Don Giovanni* sono creazioni stupende; ma la eloquenza di Byron come poeta del dolore è la più magnifica e irresistibile che siasi mai udita in verso; ma l'onnipotenza della sua satira e il sibilo terribile delle sue frecce d'oro durerà imperituro gastigo degli ipocriti e dei pedanti.

È un fenomeno degno di studio il *termometro* della fama di Byron in Inghilterra dal venticinque all'ottantacinque. Nei primi anni dopo la sua morte, la fama del nobile poeta si mantenne qual era durante la vita di lui, cioè immensa, incontestata. Dal Goethe all'infimo giornalista era un coro di ammirazione. Ma nel trenta già si cominciava a prender sul serio i pensosi idilli di Wordsworth fino allora negletti o derisi, e i rari ma

eletti ammiratori di Shelley cominciavano a levare la voce. Browning nel suo primo lavoro, *Paolina*, già si dichiarava ardente ammiratore del poeta di *Beatrice* e di *Prometeo;* e l'apparire delle *Prime Poesie* di Tennyson (1830) con la loro perfezione ritmica, il paesaggio studiato dal vero, il ritorno ai semplici affetti domestici, e alle leggende cavalleresche e religiose, eccitarono prima la curiosità, poi l'entusiasmo, e fecero ricercare, rileggere e ammirare quei poeti che evidentemente avevan contribuito a formare quello che allora si chiamò l'*unico* Tennyson. Allora il piccolo cerchio dei devoti di Wordsworth divenne legione; e si rilessero con crescente fervore le musicali e trascendentali fantasie di Coleridge — e si ammirò la freschezza, il colorito e il plastico del verso di Keats. L'ammirazione per lo Shelley diventò idolatria: fu proclamato unico e divino, il poeta lirico per eccellenza, il *Singing God* del mondo moderno. Il solo paragonargli Byron parve una bestemmia o una sciocchezza. Ma dopo il sessanta ci fu come una reazione in favore di Byron. Ruskin, Arnold, Swinburne cominciarono a gridare all' ingiustizia: l'arte realistica si vantò di aver precursore l'autore di *Beppo* e del *Don Giovanni;* e dopo una passeggiata di mezzo secolo tra i fiorie gli ortaggi dell'eterno idillio Tennysoniano, ci fu un ritorno alle audacie Byroniane. Swinburne ne sa qualche cosa...

Shelley, sublime utopista, visionario entu-

siasta, vagheggiò e adorò fin dall'infanzia un mondo ideale e edennico; credè al trionfo immancabile e definitivo di una religione d'Amore universale, di fraternità, di eguaglianza. Ma volendo, nella sua commovente semplicità e sincerità, uniformare alle sue idee la sua vita, passò d'errore in errore, di dolore in dolore, ma sempre puro, sempre buono, sempre grande e sempre infelice. L'arte fu la sua unica consolazione, la natura il suo asilo. La contemplazione delle sue visioni ideali, la contemplazione dei grandi spettacoli naturali danno alla sua poesia un accento primitivo, solenne. Le realtà della vita sono (eccetto nei *Cenci*) assenti dai suoi poemi. Ma chi meglio di lui ha mai dipinto l'eterne scene del cielo, della terra e del mare? Esule, solitario, vivendo presso i laghi di Svizzera o sulle rive de' nostri mari, presso quelle acque ch'ei tanto amò, che descrisse sì bene, e in cui dovea miseramente perire a trent'anni, egli osservava e fantasticava per lunghe ore ogni giorno, poi traduceva i suoi sogni umanitari e le sue contemplazioni dell'universo in versi sublimi. Deserti e montagne, vulcani e tempeste, l'aurora e il tramonto, la neve e la pioggia, la luna, le nubi, una stella, un fiore, una lodola sono i suoi soggetti, anzi i suoi *personaggi*, perchè tutto palpita e *vive* e ha indimenticabile fisonomia nei versi di Shelley. Egli ha la grande e serena malinconia dei contemplatori filosofi, come ebbero Lucrezio e Spinoza, malinconia che poi si scalda, si fonde e

s' irradia e sfolgora in ardenti sinfonie quando prevede e dipinge il trionfo dell' umanità rigenerata. Metafisico e idealista nel concetto, è coloritore e plastico nello stile e sa con immagini sensibili rappresentare idee le più astratte. Come Dante egli sa dar corpo alle sue stesse astrazioni, e ovunque accenna mette la *vita:* indi la personificazione è la sua figura favorita, essa è per lui quel ch'è la comparazione per Lamartine, e l'antitesi per Victor Hugo. Tale infine è la melodia del verso di Shelley, che i suoi stessi emuli e i critici a lui più avversi, di comune accordo, lo han proclamato il più armonico de' poeti. — Dopo i suoi sogni e dopo la natura, quel che Shelley più amò fu l'Italia. Cantò le sue città e le sue campagne, le sue glorie e le sue sventure, imprecò ai suoi tiranni, profetò il suo avvenire. Qua visse gli ultimi anni della breve e gloriosa sua vita, qua cantò i più divini suoi canti, qua miseramente perì. L'Italia che gli dovrebbe una statua od un libro, appena lo conosce e le sue ceneri dormono sotto la piramide di Cajo Cestio non lontano da quelle terme di Caracalla, fra le cui pittoresche e gigantesche rovine egli concepì e in gran parte scrisse il *Prometeo.*

Un vincolo di antica e viva simpatia letteraria lega la nobile Inghilterra all' Italia.

Dal Milton al Swinburne, dal *Childe Harold* alle *Finestre di Casa Guidi*, da *Uomini e Donne* di Browning a questo *Giardino Italiano* della Robinson, è una tradizione non interrotta di poeti

che hanno fatto, secondo la efficace espressione del Tommaseo, dei loro versi *aureo anello* fra l'Inghilterra e l'Italia.

Per Wordsworth (come poi per Fichte, Gian Paolo e Carlyle) tutta la natura fu un simbolismo vivente, la sacra inconsutile veste della idea divina ed egli si studiò di tradurne il recondito significato morale. L'idea puritana di Dio e del Dovere fa di lui un metafisico e un mistico. È un poeta filosofo: tanto che i suoi connazionali citano come libro di filosofia spirituale il volume dei versi suoi. — Nessun poeta più educatore, nessuno più elevato di lui, e in un certo senso, nessuno più di lui democratico. Volle dipingere la vita e la bellezza morale anche sotto apparenze volgari; e i più umili personaggi e gli avvenimenti più semplici e più ordinari gli sono ispirazione e argomento. Nella forma fece una rivoluzione. Abbandonò del tutto (Burns e in parte Cowper, avevano già dato l'esempio) lo stile artificiale, il frasario poetico consacrato, e preferì sempre l'espressione naturale ed ingenua di un intimo sentimento. Ottenne effetti potenti. Spesso con un semplice epiteto vi fa pensare, vi commuove fino alle lagrime. I suoi paesaggi sono d'una mirabile verità. Le sue ballate liriche, i suoi idilli, i suoi sonetti, dopo avere eccitato tante ire, e le tremende di Byron, finiron per cattivarsi il cuore della nazione. Wordsworth è il poeta prediletto della Gran Brettagna. Chi

meglio di lui sentì e tradusse in versi d'ineffabile semplicità la vita dei piccoli, dei disprezzati? Il coraggio nella sventura di un vecchio pastore, la nostalgia di una contadina messa a servizio in città, e fatti simili sono i favoriti suoi temi. Ed è spesso eloquente, d'una eloquenza solenne, patriarcale, primitiva. Quando poi il poeta è commosso, come alla fine del suo *Old Cumberland Beggar*, il suo verso prende un'andatura più rapida e quasi affannosa: sotto la calma del filosofo puritano batte il cuore ardente d'un gran poeta, come nel Manzoni, al quale sotto certi aspetti somiglia. Semplicità, freschezza, fedeltà descrittiva, sensibilità, immaginazione, elevazione sono le qualità caratteristiche della sua poesia: e in generale una pace serena, un' aura spirituale e benefica spira da tutti i suoi versi. Egli è in tutto l' opposto di Byron. Indi le invincibili antipatie, e le ire famose.

Wordsworth e Shelley sono i veri padri della poesia inglese contemporanea in due diverse correnti. Dopo essi, quelli che esercitarono maggiore e più durevole influenza sono Coleridge e Keats. Byron fece scuola in Europa, piuttosto che in Inghilterra. Alfred de Musset, Enrico Heine, la Sand, il Guerrazzi, il Mickievicz hanno del *byroniano* più di qualunque poeta britanno.

Quando già il paesaggio fedelmente inglese e i pensosi idilli di Wordsworth, le sublimi ideali creazioni e le musicali magnificenze di Shelley, la melodia pittrice di Coleridge e i vivi colori

e le forme perfette di Keats cominciavano ad avere fra i giovani degli ammiratori ferventi — e declinava rapidamente il grande astro della poesia Byroniana — apparve sull' orizzonte la limpida e magnetica stella di Tennyson. Il pubblico ancora stordito dalle clamorose apostrofi di Manfredo e di Aroldo, dai canti guerrieri di Walter Scott, dalle epopee mostruose di Southey; ancora abbagliato dalle brillanti fantasmagorie orientali di Tommaso Moore, era stanco di troppo forti commozioni, di suoni troppo fragorosi, di colori troppo vivaci. I due primi volumi di poesie di Tennyson furono un'oasi, un riposo, una rivelazione. *Mariana*, *Claribel*, la *Lady of Shalott*, la *Regina di Maggio*, la *Quercia parlante*, *Dora*, *Sir Galaad*, furono pei lettori di quell'epoca come un bagno riconfortante dopo una corsa sfrenata. La squisita incantevole melodia del verso, la quiete rurale e la verità del paesaggio, la varietà *eclettica* degli argomenti sedussero irresistibilmente. Nello stile aureo di Tennyson si videro espressi e messi sotto simpatica luce i *motivi* poetici di tutti i tempi. Le bellezze di tutti i paesi e di tutti i secoli vi si videro rappresentate con eguale amorosa cura, con una perfezione di forma che talvolta può parere ricercatezza. Dalle lande paludose e desolate del Lincolnshire ai giardini e ai parchi lussureggianti, Tennyson dipinse con fedele pennello tutti i paesaggi britannici. Leggende cavalleresche, racconti di fate, eroi greci, monache, santi, artisti, sultane e contadine rivi-

vono in quei due volumi in una piacevole varietà di magiche melodie e di miti colori. Nè vi manca l'accento vero della passione moderna. Il passionato ma virile lamento di *Locksley Hall* preluse ai pii gemiti di *In Memoriam* e ai desolati singulti di *Maud*.

Tommaso Hood è un umorista malato che in tre o quattro poesie toccò la fibra intima del cuore umano più vivamente e più angosciosamente di Tennyson. Lo spietato realismo del *Ponte dei Sospiri* e del *Canto della Camicia* ci fa male al cuore. Nel puro patetico non gli è superiore che la Browning. Sulle labbra di Hood sembra errare il sorriso del moribondo Molière che recita nel *Malato immaginario*: egli ha il riso strano e nervoso che precede il singhiozzo nelle donne isteriche e nei febbricitanti. Ha come Dickens la visione rapida, inevitabile, intensa di situazioni o grottesche o strazianti.

Di Elisabetta Browning il Poe, credibile giudice, scrisse che « era incomparabilmente superiore ad ogni poetessa vivente o morta. » E, il Poe aveva mille volte ragione. Nessuna poetessa le è paragonabile in nessuna età e in nessun popolo. La ispirazione lirica, la sincerità, la passione, la musica del verso son doti che essa possiede in grado supremo: è ammirabile anche come paesista. Ma il suo vero dono è il *patetico*, facoltà onnipotente, e che fra i moderni, soli Dickens e Michelet ebbero in grado quasi eguale al suo. Alcuni suoi *Sonetti*, il *Lost Bower*, *Bertha in the lane*, il *Pianto dei Bam-*

bini e le ultime pagine di *Aurora Leigh* bastano luminosamente a provarlo.

Ma tutti questi poeti, e tanti altri insigni nell' Europa contemporanea, empiono il secolo dei loro lamenti. La grandezza delle facoltà e la intemperanza dei desiderii e delle aspirazioni ne fa dei martiri piuttostochè dei sacerdoti dell'Arte. Soli Wordsworth e Manzoni riescono ad acquistare e mantenere una calma serena. Gli altri sono più o meno desolati e intensamente subiettivi. Il grande cataclisma della *Rivoluzione* e le sanguinose catastrofi del *Consolato* e dell'*Impero* avevano avvezzate le menti agli spettacoli tragici di inaudite vicende. La ribellione e l'audacia parvero virtù anche nel mondo letterario. Chi non sentiva in sè nè indole nè forza a lottare, chiedeva distrazione ai sogni dorati della fantasia, o cercava il fuoco sacro tra le rovine degli altari e piangeva. I poeti parvero dividersi in tre grandi categorie: disperati, sognatori e gementi.

Dopo i tragici monologhi, le ardenti maledizioni e il riso amaro di Byron, le splendide e generose utopie dello Shelley, il misticismo poetico di Wordsworth, il paganesimo passionato di Keats, i sogni vaporosi e iridati di Coleridge, e l'epiche visioni di Southey — dopo il felice eclettismo di Tennyson, e le magnetiche lacrime di Elisabetta Browning — si aspettava il poeta che dipingesse le *realtà* della vita intima ed esteriore, l'*uomo* qual fu e qual è nel tempo e nello spazio,

studiato con amore e inteso da una simpatia universale, simile a quella dello scienziato nella sua obiettiva imparzialità, ma più delicata e più profonda: il poeta che nelle indagini psicologiche e nel dramma dell'anima non dimenticasse i colori, i suoni e le forme; ma le osservasse e le traducesse in tutta la loro sterminata varietà — che restando sempre poeta, fosse insieme scienziato ed artista.

Questo poeta fu Roberto Browning.[1]

Già in *Paracelso* pubblicato da lui a venticinque anni sono in germe, e alcune già in splendido fiore, le grandi qualità poetiche che poi si svilupparono gloriosamente nelle sue opere successive.

Questo profondo scrutatore e rivelatore dei laberinti e degli abissi del cuore umano, non geme e non dispera mai: ma conserva intatta, e infonde nel lettore, l'energia eroica e il coraggio della lotta e della vita. Ai malati di *Byronismo* o di *Leopardismo*, nessun antidoto più efficace dello studio di Goethe e di Browning.

Fino dal 1844, dietro l'impulso dato dal primo libro di Ruskin (*Modern Painters*), alcuni giovani artisti vista la piaga del convenzionalismo accademico della pittura inglese, e persuasi che questo moderno convenzionalismo risaliva al

---

[1] Cfr. *Roberto Browning: L'anello e il libro; R. Browning e l'Italia*, saggi già pubblicati in questo volume.

meccanismo teatrale e al sontuoso barocchismo in cui cadde la grand'arte italiana nella seconda metà del Cinquecento — vollero tornare come a correttivo e come a ispirazione pura e sincera allo studio coscienzioso del vero e a quei maestri fiorentini e veneziani del Trecento e del Quattrocento che più fedelmente e religiosamente osservarono e riprodussero la natura. Si volle la *verità* innanzi tutto; anche nei soggetti di pura immaginazione si cercò come elemento essenziale e necessario la verosimiglianza e la più scrupolosa esattezza nei particolari. Fu un Rinascimento del sentimento medievale cristiano in opposizione al Rinascimento classico pagano. Ma il *preraffaellismo* artistico inglese non va confuso, come da taluno si è fatto, col Rinascimento medievale germanico, col *romanticismo* poetico e artistico di Tieck e di Uhland, dello Steinle e dell'Overbeck. Nè bisogna figurarsi i preraffaellisti inglesi come tanti copiatori di madonne di Giotto e dell'Angelico, come ostinati riproduttori di Vergini magre e bionde con un giglio in mano e una stella in fronte... Pur troppo vi furono e vi sono delle importanti mediocrità che s'inalzano sul piedistallo della moda e si chiamano *preraffaellisti*, *estetici*, *impressionisti*, e ci dipingono dei brutti angioli e dei cieli apocalittici, come sessant'anni fa avrebber dipinto sedie pompejane e Achilli con le *fedine*...

Il preraffaellismo inglese fu la reazione di giovani e coscienziosi artisti contro la pittura

ufficiale d'accademia; un ritorno, non per ispirito di imitazione, ma per simpatia di intenti e di metodo, all'arte fiorentina del Quattrocento. Fu, in sostanza, una applicazione alle arti plastiche di quella rivoluzione letteraria nella scelta degli argomenti, di quel rinnovamento nel linguaggio poetico, già felicemente eseguiti da Cowper, da Burns, da Wordsworth, da Coleridge; e in parte anche da Keats, dallo Scott e da Tennyson.

E come questi poeti ebbero un visibile ascendente e dettero un irresistibile impulso alla giovine scuola pittorica — così i preraffaellisti influirono dal canto loro sulla nuova scuola poetica inglese. L'Arnold, il Morris, Dante Rossetti, Cristina Rossetti, il Swinburne in alcune delle sue prime poesie, e oggi la Robinson, tutti hanno qualche relazione, tutti debbono qualche cosa ai pittori preraffaellisti. I nuovi poeti fraternizzarono con gli artisti; e ci fu come una gara fra le penne e i pennelli. I soggetti delle vecchie ballate inglesi e italiane tornaron di moda sulle tele e nei versi. I poemi del Morris che cosa sono se non grandi arazzi e affreschi italiani? E alcune delle prime canzoni e ballate del Swinburne non hanno la freschezza, il colorito, la grazia e la idealità delle figure del Botticelli? E la *Blessed Damozel* che Dante Rossetti rivede nella profondità dell'etere azzurro chinarsi verso la terra aspettandolo — la vergine soave dagli occhi puri e profondi, dai folti e lunghi capelli « gialli come spighe mature » — estatica di celeste stu-

pore al primo ingresso nel Paradiso — con sette stelle in fronte; e che ha per solo ornamento alla sua bianca tunica di vergine e d'angelo una rosa bianca, dono della Madonna — non pare una figura dipinta su fondo d'oro dal Beato Angelico?

Dante Rossetti è un mistico contemplatore e adoratore della bellezza femminea — un dugentista italiano, nato, per capriccioso anacronismo della sorte, a Londra, in pieno secolo decimonono. Tutta la sua opera poetica deriva, in linea retta, dalla *Vita Nuova*. Questo divino fiore venato di sangue, questa mistica Rosa imperlata di lacrime ha lasciato un profumo in tutti i versi del Rossetti. La bellezza corporea e spirituale della donna è il *motivo* di tutte le armonie Rossettiane. L'anima è sempre visibile attraverso i veli e la veste delle bellissime forme. Una luce interiore illumina le membra perfette, e dà un significato trascendentale agli sguardi profondi, agli ineffabili sorrisi delle sue donne, cantate o dipinte. Ma forse il Rossetti è più grande come poeta che come pittore. I centoquattro suoi Sonetti raccolti sotto il simbolico titolo di *Casa di Vita* sono un poema d'amore le cui strofe sono sonetti. È una Casa magica, dove giardini fioriti e fragranti, e stanze silenziose e crepuscolari; fontane vive, sonanti tra 'l verde, e gemiti di viole e liuti; stoffe orientali damascate e gemmate, e profonde tristezze di vesti abbrunate e di narcisi stillanti pianto; splendori raggianti e

quiete solenne di mezzogiorno, e ultimi raggi d'oro filtranti tra le foglie rosse dei boschi autunnali, si alternano con incantevole successione. I versi risuonano amorosamente coloriti e ritmicamente perfetti, come diamanti e perle che rimbalzino su lastre d'oro purissimo. Non vi è narrata una vera storia d'amore: eppure vi è un seguito, un interesse crescente negli adorabili episodi psicologici di questi Sonetti — i quali ora hanno come una lenta pausa elegiaca, ora il trillo argentino e il volo e la gioia della lodola mattutina.

Partiti da un medesimo punto a una medesima mèta, in che diverse vie hanno poi corso, e che differenti resultati hanno ottenuto questi preraffaellisti pittori e poeti! I pochi fedeli alle aspirazioni e teorie primitive son restati come paralizzati, cristallizzati. Chi più se n'è distaccato, e su potenti e luminose ali d'aquila ha percorso glorioso e libero tutto il cielo poetico è Algernon Swinburne.

I vari caratteri che costituiscono il genio poetico di Swinburne a me sembrano questi: il senso del puro bello plastico antico, della grande arte greca — i colori e gli splendori di una immaginazione portentosa che ci rammenta i poetici miracoli dell'epoca Elisabettiana — la musicalità del verso e del periodo poetico, quale non s'era più udita dopo la morte di Shelley, e che va dal sospiro del flauto e dal gorgheggio dell' usignolo al pieno canto dell'organo e alle formidabili sinfonie dell'oceano — una intelligenza e un senti-

mento profondo della Natura contemplata nelle sue più splendide rivelazioni, nei grandi spettacoli del cielo e del mare — la sincera devozione e la eloquente e profetica proclamazione della idea repubblicana ed umanitaria — e insieme a tutti questi elementi lirici, una facoltà critica e drammatica, in virtù della quale egli ricostruisce e rievoca epoche e personaggi passati, e li anima del soffio di una vita immortale che ci fa sentire in lui il concittadino di Shakespeare. Nè infatti l'Inghilterra, dopo la morte del suo divino poeta, ha avuto nulla di più Shakespeariano ed Elisabettiano dei *Cenci* di Shelley e della trilogia *Stuardiana* di Swinburne. Solo il Browning, sommo in tutto, li supera forse ambedue, nella grande scena di *Sebaldo e Ottima* (in *Pippa passes*).

Swinburne è uno dei rarissimi poeti che hanno dipinto i grandi spettacoli della Natura, e nei cui versi sembra palpitare il cuore della gran madre Cibèle. Non è un paesista contemplatore come è Wordsworth, o coloritore come Keats o Tennyson: è un'eco armoniosa delle grandi voci della Natura, e la ritrae più coi suoni che coi colori: c'è più del Beethoven che del Tiziano nell'indole del suo genio poetico. Ha la *melodia pittrice* di Shelley, e come lui è passionato nelle sue descrizioni. Non osserva la natura con l'affetto riverente e pio di un devoto figliolo, come Cowper o Lamartine, ma l'ammira con l'entusiasmo di un amante. Ne segue le tracce divine con quell'ar-

dore con cui gli antichi Dei inseguivano le bianche Ninfe nei boschi, e l'abbraccia in un amplesso di fuoco. La sua descrizione non ha nulla di miniato, di idillico, di *didattico;* somiglia a quelle di Victor Hugo, e più ancora a quelle di Shelley. E come lo Shelley è il sovrano poeta pittore dei *cieli*, il Swinburne è insuperato poeta pittore dei *mari*... Ma è tempo di parlare di Maria Robinson, e dei suoi nuovi volumi di versi.

In generale, la giovine generazione poetica inglese, la *nuovissima* scuola poetica ha troppo del *dilettante:* vuole e cerca troppo l'effetto, ha un'eccessiva idolatria della forma, della fattura del verso. Ricorda troppo certe monomanie di ritmo, di cesello e d'immagini, che torturavano il cervello dei grandi *stilisti* Gautier e Baudelaire. In una parola, anche in Inghilterra v'è del *bizantinismo*... Ed è per questo motivo, e come ammirabil contrasto, che agli spregiudicati amanti della vera poesia giunse e giunge cara la voce di Maria Robinson; poetessa che dipinge spiritualmente, e senza ricorrere a gergo di *atelier*, il paesaggio inglese e italiano — e che ha il gemito e il grido sincero della passione. La sua poesia, come quella della Browning, è lirica per eccellenza, e musicale. Anche se tratta di vecchi temi, li ringiovanisce con le maravigliose sue *variazioni*. Ha delle note che arrivano all'anima come il gemito di un violino. Ma il suo lirismo ha sempre la realtà della vita per movente primo ed essen-

ziale. La sua poesia è come una pianta delicata e fragrante che ha la *realtà* per radice e l'*ideale* per fioritura. Una delicata e squisita intuizione delle *gradazioni* nella pittura del mondo sensibile e dei sentimenti umani ci rivela la donna: nulla di eccessivo, di duro: ma spesso la poesia di una reticenza o di un silenzio, più efficaci di ogni parola. Nelle sue pitture poetiche, essa sa adoprare con eguale abilità le tinte argentee, velate, perlacee, e i colori forti e vivaci: ha dei cieli vaporosi che paiono descritti da Wordsworth, ha dei luminosi giardini che si direbbero dipinti da Heine. E Heine e il Rossetti son forse i maestri da cui essa più direttamente deriva. Il suo *Giardino Italiano*, benchè non vi sia ombra di imitazione, mi rammenta spesso il *Buch der Lieder*. Ma anche Shelley e la Browning hanno lasciata visibile traccia nelle prime poesie della Robinson.

Miss A. Mary Robinson benchè giovanissima ha già pubblicato vari volumi di versi e di prosa. Alcuni suoi articoli di critica artistica e la *Vita di Emilia Bronte* la mostrarono eccellente prosatrice, limpida, franca, efficace. Il suo primo volume di versi comparve sotto il modesto titolo di *A Handful of Honeysuckle*. Seguì una eccellente traduzione in versi dell'*Ippolito*: e, a brevi distanze, la *Nuova Arcadia*, *Olivi Toscani* e *Un Giardino Italiano*.

La *Nuova Arcadia* le fu ispirata da un'idea generosa. Essa sentì, come avevan provato anche

altri poeti il doloroso contrasto tra la bellezza, la gioventù, l'ordine eterno della Natura, e i gridi e i gemiti discordi del nostro inferno sociale. Le parve un sentimento egoistico e colpevole, un delitto di lesa umanità, lo stare a contemplare i fiori e gli astri, mentre a due passi da noi c'è chi muore di crepacuore o di fame: e non solo nei grandi centri regna satanicamente il male, ma anche nei villaggi e nelle campagne. Chi potrà più sorridere o allietarsi al cospetto di tante ingiustizie, di tanti dolori? Non resta che morire, o denunziare il male: fare appello dall'uomo all'umanità, e vivere lottando, con qualunque mezzo, con qualunque arme, contro il male tiranno.

« Se Dio, essa canta, mi avesse dato una spada, mi sarei fatta avanti per combattere le battaglie di Dio;... ma io non ho al mio comando che dei versi, e benchè fragile arme, mi servirò di questi per la causa dell'umanità e della giustizia. Dipingerò a questi spensierati gaudenti, a questi distratti egoisti, le voluttà della *Nuova Arcadia*... e forse si scoteranno, e penseranno, e agiranno! »

Preludio sincero, e di una penetrante efficacia. Mi ha rammentato la *Dedica* in *Revolt of Islam* dello Shelley, quando ei ci descrive le sue prime lacrime ardenti al cospetto dell'ingiustizia e dell'oppressione:

Thoughts of great deeds were mine, dear friend. (when first
The clouds which wrap this world from youth did (pass...

Vi è la stessa intonazione dolorosa, ma solenne e virile: lo stesso senso di ardente indignazione, lo stesso desiderio del bene e del sacrifizio.

Ma il poema corrisponde al preludio? Vediamo davvero i dolori e i delitti, le viltà e le agonie delle varie bolge dell'inferno sociale? È eccitata la nostra pietà e il nostro sdegno?

Non oserei di affermarlo. Nè credo che la Robinson, e per la sua giovane età, e per le sue condizioni di vita, potesse aver modo di raccorre i terribili documenti di questa tragica *Nuova Arcadia*. Cedè a un generoso impulso di bontà nativa, e l'intenzione fu nobile e generosa. Ma l'esecuzione non corrisponde, e forse *non poteva* corrispondere al primitivo concetto. Non che manchino in *New Arcadia* poesie belle e anche forti. *The hand-bell ringers*, che è la prima nell'ordine del libro, è anche la prima per merito e per valore. Se le altre variando i soggetti, avesser fatto analogo gruppo a quella prima, l'opera sarebbe stata più logica e organica. Ma le altre poesie, i racconti in verso di questo volume si allontanano dal primitivo concetto, benchè siano eccellenti *studi psicologico-poetici*. Potenza, audacia, esperienza, eloquenza, quali ebbero Dickens e Victor Hugo, appena sarebbero bastate a dipingere la nuova orribile Arcadia. La Robinson è troppo giovane, troppo donna, troppo lirica e melodica, per essere adatta al fiero compito: e in fatti il libro finisce gorgheggiando delle adorabili liriche personali....

La nuova Arcadia sociale, preconizzata da tanti filosofi, e conquistata da tante rivoluzioni, è in realtà un mostruoso *Leviathan* che barcolla, senza base nè àncora, sotto un cielo apocalittico e minaccioso. L'uomo, ahimè, è originariamente, e radicalmente malato nella sua volontà e nella sua sostanza; *in ipsa substantia*, come dice Hobbes, il terribile e logico osservatore. Questa natura umana adulata dai filosofi sentimentali e dai filosofi positivisti — dai Rousseau e dagli Spencer — è pur troppo quale la videro e la dipinsero Machiavelli, Larochefoucauld, Hobbes, Pascal, Saint-Simon, Shakespeare, Molière e Balzac: e chi ben s'addentra in questo spaventoso laberinto, in questo mistero di contradizioni, in questo imperscrutabile abisso del cuore umano, sente tutta la importanza e la necessità di un soccorso dall'alto, del gran rimedio evangelico. Fuori di questo, non c'è cura radicale, nè consolazione possibile. Non restan che tenebre ed illusioni più o meno speciose.

I delusi che pretendono di guarire l'eterno malato o migliorarne le condizioni sociali contradicendo alla legge cristiana o non tenendone nessun conto, mettono dei pannicelli caldi sopra una cancrena, o edificano sulla mobile sabbia: quindi i vani conati di individui e di sètte, e il male crescente e invadente dopo la speranza e la promessa del bene. *Vicari Savoiardi* e *Culti della Ragione*, *Enciclopedie* e *Falansteri*, *clubs* e barricate, Illuminati e Sansimoniani, utilitari e so-

cialisti, *Ragion pura* e trasformismo, positivisti ed evoluzionisti, se qualche utile vero proclamano, se fan qualche bene, è solamente quando, conscienti o incoscienti, riflettono una scintilla dal vivo sole evangelico. Abbandonato a sè stesso e alla misera, scarsa e orgogliosa sua scienza, l'uomo vaneggia nei suoi trenta o quarant'anni di effimera esistenza tra l'infanzia e il sepolcro.

Ed è a questa razza radicalmente corrotta, a questa società scalzata dai fondamenti, e che passa dal petrolio alla dinamite, che il Renan ed il Clodd vorrebbero oggi insegnare il culto di una nuova *Triade* di virtù!... « Invece di *fede*, *speranza* e *carità* — scrive l'illustre autore della *Vita di Gesù*, e gli fa eco l'ingenuo ottimista delle *Credenze religiose* — invece di quella vecchia trinità, insegniamo al genere umano il culto del *buono*, del *bello*, e del *vero!* » Come se non fosser già inclusi nella vecchia triade evangelica; come se il buono, il bello ed il vero si potessero insegnare separati dalla loro eterna sorgente, senza la fede nel principio di ogni Verità e di ogni Bontà!... Davvero, a contemplare in che disperate condizioni è il malato, e quanto è idillica e arcadica la futilità delle ricette dei medici, torna in mente la potente e profetica espressione di San Paolo: *Evanuerunt in cogitationibus suis.*

La scienza atea che nega ogni sacra origine dell'uomo, e ogni mistero nella essenza dell'Universo, e termina il suo *credo* con l'ultima pagina del Manuale di fisica e di meccanica, studia inu-

tilmente da un pezzo questo spaventoso problema della questione sociale, antico come Gracco e nuovo come le sollevazioni del Belgio; — di una plebe che non crede più nulla e che ha fame; a cui tutti parlano di *diritti* e nessuno di *doveri;* alla quale non può più bastare nè il pane quotidiano nè l'equa retribuzione del lavoro, e che anche pasciuta resta insaziata e insaziabile — perchè l'uomo non vive di solo pane — e perchè le è stato detto dai suoi dottori che nessun Dio è sceso mai a consolare i poveri su questa terra; e che nei cieli non c'è padri nè madri, ma solo le stelle di Herschell e la coda delle comete....

An Italian Garden è l'ultima, recentissima e più notevole produzione poetica di Maria Robinson. Qui il suo genio essenzialmente lirico si esplica in una bella e fragrante fioritura. È un volume di versi splendido e triste — come i *Lieder* di Heine. Il paesaggio toscano reso con stupenda e grafica fedeltà è il fondo su cui vive e palpita un dramma d'amore — l'eterno dramma, antico quanto il mondo, tanto antico ma sempre nuovo, tanto ripetuto eppur sempre interessante, di due anime che si credon fatte l'una per l'altra, si incontrano, si confessano, s'amano; finchè una è la vittima — quella che amava di più! Dalla *calle* di Venezia al podere toscano, dalle verdi acque ai fiori vermigli, tutta la natura appar complice della felice illusione, ed è fatta poi confidente del

desolato rimpianto. Cominciata in *Tuscan Olives*, la breve e lirica tragedia di un cuore, il patetico monodramma si sviluppa e finisce nei repressi singulti dell' *Italian Garden*.

Vorrei darne una pallida idea traducendo qualcuno di questi canti: e mi ci sono provato. È addirittura impossibile. Io che ho tanto tradotto da poeti inglesi ed americani, che ho superate alla meglio le grandi difficoltà di tradurre da Browning e da Swinburne, ho invano tentato di tradurre i *Lieder* della Robinson, come invano mi provai a tradurre i *Sonetti* di Dante Rossetti. Altri di me più abile o fortunato si provi. Ma io lo credo tentativo disperato. Troppo eterea, spirituale, musicale vi è la frase poetica: troppo essenzial cosa la rima: certi versi del Rossetti, certe strofe della Robinson son perle preziose che tradotte si convertono in gocciole d'acqua — son fiori delicatissimi che bisogna odorare sulla pianta, e non comporli in ghirlanda.

Mi basti indicare ai moltissimi lettori che conoscon l' inglese, le ammirabili poesie *Remembrance*, *Venetian Nocturne*, *Invocation*, *Poplar Leaves*, *Aubade triste* e *Art and Life*, e gli squisiti canti, le perfette brevi elegie che comincian coi versi: « I am so pale to-night, so mere a ghost — Love me to-day, and think not on to-morrow — Tell me a story, dear, that is not true — I know you love me not; I do not love you — I sowed the field of Love with many seeds — Let us forget we loved each other much... »

Questi ultimi due canti furon tradotti nel divino universale linguaggio della musica dal sig. Hatton — e di rado le note corrisposero così perfettamente e ammirabilmente allo spirito delle parole.

La gentile poetessa del *Giardino Italiano* sembra non potere, non volere alzare da terra le iridate sue ali — sembra non creder più all' ideale e all' amore. Si direbbe che anch' essa grida gemendo, come Alfred de Musset:

Pourquoi promenez-vous ces spectres de lumière
Devant le rideau noir de nos nuits sans sommeil?
Puisqu'il faut qu'ici bas tout songe ait son reveil,
Et puisque le désir se sent cloué sur terre,
Comme un aigle blessé qui meurt dans la poussière,
L'aile ouverte et les yeux fixés sur le soleil?

Essa prova come una dolce e amara voluttà a contemplare il suo cuore ferito, ad assaporare le sue lacrime:

Oh! laissez-moi sans trève écouter ma blessure,
Aimer mon mal, et ne vouloir que lui!

Debolezza morale, se volete, ma che fa l'incanto e la forza *magnetica* della sua poesia. Essa ci parla *por la boca de su herida*, e ci commuove, e rapisce. Pur troppo *Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts!*... Ma non importa... non si piange mai invano su questa terra! La giovine poetessa del *Giardino Italiano* risorgerà a volo più sublime, ad aura più pura. E se i conforti umani e le consolazioni dell'Arte doves-

sero mancarle, o parerle un giorno povera cosa, ascolti quella *piccola voce* — ma più potente del tuono — che *sola* penetra i cuori, che guarisce e consola...

Concludendo, l'*ideale* e la *passione* (rarissima unione) sono la doppia aureola di questo libro di Canti. La passione; questa reietta dell'Arte fisiologica trionfatrice — questa reietta che si vendica col farsi ogni dì più desiderare nei nostri cuori e nei nostri libri!...

Se è irrevocabilmente passato il tempo di interessare un gran numero di lettori a tipi ideali e poetici; se la *Princesse de Clèves* e *Clarissa*, se *Delphine* e *Julie* non sono più possibili — almeno, o poeti e romanzieri contemporanei, la nota vera e sincera della passione riscaldi le vostre pagine! La vera passione anche nei libri è una grande attenuante: e ci par tollerabile in *Manon Lescaut* quel che ci rivolta nella *Curée*. Rendeteci i gridi di Byron, i singhiozzi delle *Nuits* di Musset, le lacrime di *Valentine* — magari anche le gelosie di *Fanny* e le fughe di *Jane Eyre*... purchè spazziate via questo sudiciume di acri voluttà senza amore; purchè l'accento sincero, penetrante, irresistibile della passione rianimi, purifichi e consacri le vostre pagine.

(*Nuova Antologia*, 16 giugno 1886.)

LE « LETTURE SU GLI EROI »

Il titolo preciso di questo libro, il più caratteristico del gran pensatore scozzese, veramente è questo: « Su gli Eroi, il culto degli Eroi, e l'Eroico nella storia — Letture di Tommaso Carlyle. » [1] La nuova e splendida edizione del Chapman (*Library edition*) mi porge occasione a discorrere del prezioso volume: e lo fo volentieri perchè credo opportuno raccomandare oggi in Italia libri spiranti virile energia e indomita fede nell'ideale.

Il pensiero fondamentale, l'idea-madre di quest'opera, deriva dal concetto filosofico di Fichte, che Gian Paolo poetizzò nei romanzi, e che Carlyle ha applicato alla storia e alla critica: cioè che tutte le cose che noi vediamo su

[1] *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, by Thomas Carlyle. London, Chapman and Hall.

questa terra, specialmente noi stessi e tutto il genere umano, sono come una veste di sensibile *Apparenza*, sotto la quale è riposta la loro essenza, cioè la « Divina Idea del Mondo », che è la loro *Realtà*. Per il maggior numero, questa Divina Idea non è riconoscibile: essi vivono fra la superficialità, le pratiche giornaliere, le mostre del mondo, senza neppur sognare che anche esse sono simboli visibili di una invisibile realtà: che l'uomo è una divina apparizione, e che la natura, nella sua intima essenza, è soprannaturale.

Noi veniamo in questo mondo visibile da un altro invisibile dove dobbiamo tornare: viviamo pochi anni su questo pianeta, forniti di ciò che arrechiamo con noi, cioè la luce della coscienza, e di ciò che troviamo quaggiù, cioè pene e piaceri. Gli uomini posson dividersi in tre grandi classi: — quelli che sottomettono ciò che portano in sè a quel che trovano sulla terra, che sacrificano l'eterno al perituro, l'anima alla materia; e questi sono i geni del male: — quelli (e sono i più) che schiavi delle sensuali apparenze pur serbano qualche orma fugace, qualche confuso ricordo della Idea Divina; pei quali la vita è come una lanterna magica di successive effimere scene, e passano i giorni fra le convenzioni, le incitazioni, le pretensioni e le ipocrisie sociali; uomini-fantasma, piuttosto che divine realtà: — e quelli finalmente che considerano la vita come cosa di seria, intensa, tragica importanza — come il ter-

ribile ponte del Tempo sospeso fra due Eternità; che soffrono e godono nella profonda coscienza della invisibile presenza divina, e nella costante preoccupazione del Dovere e della Responsabilità: soldati della Verità e della Giustizia, il cui concetto ha per base granitica la rivelata parola di Dio. Questi sono il vero sale della terra, i veri e legittimi *leaders* delle nazioni: e questi sono gli *Eroi* di Carlyle. Profeti, legislatori, filosofi, poeti, capitani, re, si rassomigliano tutti nel profondo sentimento della realtà, visibile ed invisibile; nell'odio e nella guerra a tutto ciò che è vana mostra, equivoco, fantasma e menzogna; si chiami machiavellismo, o gesuitismo, o parlamentarismo, o dilettantismo; a tutto quel che è « vanità che par persona » in religione, in politica, in arte. Tipo supremo dell'eroe-realtà, Cromwell: dell'uomo-fantasma, Luigi decimoquinto.

Secondo il Carlyle, i popoli cercano invano la loro salute nelle rivoluzioni, costituzioni, discussioni parlamentari, e in tutte le promesse del liberalismo, della scienza e della filantropia. In materia di governo, egli non riconosce che la superiorità dell'individuo eroico — dell'uomo provvidenziale; al quale *si dève* obbedire, come a una realtà naturale in opposizione con le finzioni sociali.

La storia universale non è per Carlyle che una serie di *biografie* degli eroi. Tutto quello che fu stabilmente fondato nel mondo è opera loro: e il resultato materiale è l'incarnazione dei loro

pensieri. L'eroe « deriva direttamente dalla realtà primordiale ed è una vivente rivelazione. » Gli eroi individui creano essi soli le epoche storiche; e il culto degli eroi è un culto nazionale e cosmopolita. Essi sono i veri *creatori* di tutto ciò che la moltitudine collettiva riesce a fare obbedendo ad essi. Maometto, Lutero, Cromwell, Dante, — ecco l'Arabia, la Germania, l'Inghilterra e l'Italia! Insomma il Carlyle è precisamente l'opposto di Herder, di Schiller e del Mazzini, pei quali i grandi uomini non sono che gli interpetri del pensiero nazionale, la sintesi non la sorgente del concetto umano, le pietre miliari della via sacra dell'Umanità, i sacerdoti della sua religione.

Il sentimento religioso, un sacro stupore in faccia al divino e impenetrabile mistero dell'Universo, il senso profondo e sincero della realtà, la perseveranza nel lavoro, e la virtù del silenzio, « l'eroico silenzio preparatore e maturatore di ogni cosa grande », — sono le infallibili caratteristiche dell'eroe. Ecco perchè il Carlyle ama tanto ed esalta i profeti, i puritani, gli uomini d'azione, i poeti, la cui poesia è sangue e anima come Dante e Burns, gli eroici lottatori e lavoratori come Johnson e Gian Paolo. Ecco perchè gli sfuggono tanti aspetti storici o estetici della Vita e dell'Arte. Andate a parlargli della poesia e della pittura del *Rinascimento*, del Petrarca o dell'Ariosto, del Botticelli o di Raffaello — della musica di Mozart o del Rossini — di un romanzo passionato della Sand, o delle eloquenti maledi-

zioni di Byron, o delle panteistiche visioni di Shelley.... Carlyle vi risponderà con un sorriso di compassione, o con un feroce sarcasmo.

Egli odia ed impreca a ciò che fa l'orgoglio della società contemporanea. Le sue apostrofi contro la scienza atea, contro le Camere costituzionali, contro la letteratura sentimentale o bizantina, sono assidue, eloquenti, feroci. — Eccone un saggio:

« La scienza atea chiacchiera miserabilmente di questo universo, con le sue classificazioni, i suoi esperimenti, come se esso fosse una macchina geometrica, una povera cosa morta. È invece una cosa vivente, simbolica, ineffabile e divina, innanzi alla quale con tutta la scienza che abbiamo ammassato da Platone a Hegel, da Empedocle a Herschell, la sola attitudine logica e razionale è l'ammirazione e la venerazione. E l'uomo, quale prodigio! C'è un *io* misterioso sotto questo vestimento di carne: profondo è il suo ascondimento sotto questo strano vestito fra i suoni, i colori e le forme — e tuttavia questo vestito medesimo è tessuto nel cielo, e imperscrutabilmente divino nella sua essenza. L'uomo che di nulla stupisce, che trova tutto spiegabile e classificabile, quand'anco fosse il presidente di cento Società Reali, e avesse in testa tutta la meccanica celeste, e tutte le filosofie germaniche, e il riassunto delle esperienze di tutti i laboratorî ed osservatorî, non è altro che un paio d'occhiali dietro i quali non vi son occhi. L'universo,

nella minima delle sue province, è letteralmente la *città di Dio*.

« La nostra letteratura, l'arte contemporanea, poesia, pittura, romanzo, teatro, non è, in ultima analisi, che una apologia, una deificazione della *Voluttà*. Non avendo più il *Dovere* ancorato al centro della nostra volontà, ricorriamo a ogni sorta di ricette economiche, positiviste e pornografiche, per distrarci, godere e stordirci. La Vita non è più un tempio augusto, ma una sala di ricreazione.

« L'uomo è nato per lavorare e non per godere. Chiudete il vostro Byron, e aprite un po' Goethe. L'ideale sta in voi: l'*ideale* è il momento *attuale*, se lavorerete in tutta coscienza. Lavorate e producete — sia pure la più misera e infinitesimale frazione di un prodotto — producete! Ogni genere di lavoro, dal più intellettuale al più manuale, è sacro, e dà pace allo spirito umano. Tacere e lavorare, ecco le due virtù *eroiche* dell'umanità. Solo il silenzio è grande e patetico. Noi viviamo sospesi fra due solenni silenzi — il silenzio degli astri e il silenzio delle tombe. Anche le nazioni tacciono, finchè non parla per loro il genio, che è la loro voce e rappresentanza. Com'è grande il silenzio degli antichi Romani! Il Medio Evo pure ebbe un solenne silenzio, che scoppiò poi nel più sublime canto umano, la *Divina Commedia*. Ecco le vere voci delle nazioni! E quando una di esse si fa udire, la nazione per la quale essa parla è una nazione

consacrata: è redimibile anche se soggiogata, smembrata, avvilita. L'Italia oppressa dall'Austria era sempre grande e una, perchè aveva il suo Dante: le era concesso parlare, e un giorno si è fatta intendere. La Russia è un colosso formidabile, con tante baionette e cannoni, ma ancora non può parlare: finora non è che un muto enorme mostro.... ma presto avrà anche lei la sua voce, una voce eroica. »

Ho riportato questi frammenti anche per dare un' idea dello stile strano, ma di magnetica efficacia, con cui scrive il Carlyle. Delle tre più grandi immaginazioni del tempo nostro — Victor Hugo, Carlyle, Michelet — il Carlyle è la più violenta ed apocalittica. Un soffio ardente di poesia ebraica gli viene attraverso la tradizione puritana, e fa di lui una specie di profeta, di veggente, in pieno secolo decimonono. In Victor Hugo predomina la magnifica e splendida visione plastica e colorita — in Michelet la emozione contagiosa, il grido o il gemito lirico, passionato — in Carlyle il terrore biblico, la mistica tenebra Rembrandiana, illuminata qua e là da un raggio sinistro o dal fulmine.

La potenza evocatrice e resurrettrice di storico è suprema in Carlyle, e fors' anche superiore a quella prodigiosa di Michelet. Nelle sue tre grandi opere storiche su *Cromwell*, sulla *Rivoluzione francese*, sul *Gran Federigo* — come pure in queste letture su gli *Eroi*, epoche e personaggi

defunti rivivono di vita palpitante e attuale. Ma la immaginazione simpatica e ricostruttrice è tenuta in freno, è, per dir così, *controllata*, dal senso pratico inglese. Lontano dalle vaporose metafisicherie dei Tedeschi, come dai brillanti paradossi dei Francesi, la immaginazione di Carlyle lavora sopra un fondo positivo di reali documenti. Le frasi più azzardate e più liriche delle sue storie sono spesso convalidate a piè di pagina da una nota erudita. Ma coi materiali dove uno storico archivista non ricaverebbe che lettera morta di cronologica narrazione, ricomponendo con frantumi d'ossa uno scheletro, il Carlyle, con l'intuito del genio, ricrea il personaggio e gli alita in volto la vita. Maometto e Cromwell, Mirabeau e Federigo, parlano e agiscono dinanzi a noi come viventi creature. Le carte tarlate e l'inchiostro ingiallito di lettere scritte secoli addietro da dita che ora son polvere, pensate da teste ove batteva febbrile il polso della vita e che ora son teschi sepolti — per Carlyle, come per Michelet, erano rivelazioni e resurrezioni. Un fatto ordinario della vita giornaliera, una data, un conto, un abito, un appunto, una frase di barbaro latino, son cose di capitale importanza nel processo di questa artistica resurrezione. Facendosi contemporaneo delle passate generazioni, Carlyle assume la loro maniera di vedere e di sentire, e con la sua capacità di emozione resuscita, raccoglie ed esprime sentimenti che parevano distrutti, o sepolti fra le pergamene muffite. Vedansi le ammirabili pagine

sull'Islamismo, sui Puritani, sugli avi di Federigo.

Il suo processo di preparazione storica e il suo materiale non differiscono da quelli dei collezionisti, dei diplomatici, dei genealogisti — degli eruditi, in una parola: ma Carlyle se ne serve come di *medium* per comunicare con lo spirito dello storico personaggio: la cosa vera, importante, essenziale, è per lui il sentimento interiore degli uomini che han vissuto. Il *fatto* è questo: sta bene: ma *come* nacque, quali pensieri, quali sentimenti precederono e accompagnarono l'azione? qual dramma interiore dà spiegazione e valore al dramma esteriore? Nè il Carlyle resta spettatore indifferente delle proprie resurrezioni; ma le interroga, le apostrofa, e comunica il suo ardore e il suo interesse al lettore; il quale, un po' soffre, un po' stupisce, ma è incantato e commosso e trascinato dai movimenti bruschi e potenti di questo mago: è una ispirazione affascinante, è una parola contagiosa. Con uno sguardo rapido e sagace, con una intuizione istintiva, Carlyle sa discernere subito fra mille documenti, fra tanta inutile e polverosa fronda parassita di materiale storico, il documento capitale, sostanziale e rivelatore — lo tocca, lo afferra, e ce lo pone sotto gli occhi in una luce così forte e violenta, che noi partecipiamo alla intensità della sua visione, e ci è impossibile dimenticarla.

Cromwell è l'eroe prediletto di Carlyle. L'idea religiosa e politica, la fede e l'azione, la spada

di Dio e il creatore della grandezza politica dell'Inghilterra, tutto gli è egualmente ammirabile in questo suo eroe prediletto. Tutto — fino alla crudele sottomissione dell'Irlanda! Parlando della *Rivoluzione Francese*, Carlyle forse la giudica da un punto di vista troppo puritano ed inglese. La giudica secondo le ardenti sue simpatie e antipatie, incoraggiando, esaltando, gemendo e imprecando, come un vero attore di quella grande tragedia. Ma nei credenti nella Enciclopedia ed in Rousseau, cerca troppo spesso e troppo spesso rimpiange i credenti nella Bibbia e in Gesù Cristo. Nonostante, le pagine sull'eroe Mirabeau, sull'anemia della Francia sotto Luigi decimoquinto e quelle sul *Terrore* sono ammirabili.

« La storia è patetica » — scrisse Hegel (poco sospetto di sentimentalismo). E patetica è la natura umana. Una infinita pietà accompagna la tragica narrazione, la sanguinosa fantasmagoria di Carlyle, *Homo sum* — e *Sunt lacrymae rerum*, potrebbe essere la doppia epigrafe di questa storia. Ma il vero *eroe* ne è Mirabeau. Sono stupende le pagine sul suo carattere e sulla sua influenza: specialmente dove si esamina il gran problema di quella vita nei suoi ultimi giorni. Mirabeau sperò, tentò realmente di conciliare la monarchia e la libertà, e di salvarle ambedue? Fin dove giunsero le sue relazioni e i suoi patti con quella misera Corte? Forse egli non morì a tempo per la sua gloria; forse la sua morte fu una calamità nazionale. Ma se la sua politica ri-

mane ancora un enimma, la sua parola, la sua titanica eloquenza risuona ancora come una delle grandi voci della Natura. La eloquenza di Mirabeau non fu eguagliata che dalla sua operosità. Una formidabile attività consumò, come una camicia di Nesso, questo Ercole della Rivoluzione. Dal giorno della prima riunione a Versailles fino al momento in cui il tonante oratore perde la parola per sempre, e scrive con mano tremante: *oppio! dormire!* una vertiginosa operosità lo agitò, lo trascinò, lo sbattè senza posa, come in una bufera, in una ruina infernale.... La sua eloquenza era una corruscante artiglieria di parole, una formidabile sequela di tuoni e di fulmini. Quando riuscivano ad irritarlo, diventava sublime. Fu detto che la collera gli stava bene « come la tempesta all'Oceano. » Faceva tremare, e talvolta faceva ridere. Ma quando gettava il freddo sarcasmo dalla sua bocca leonina era anche più spaventoso di quando scuoteva la sua criniera di Sansone e gli occhi gettavano fiamme sulla sua faccia mostruosa ed eroica. Quando lo vollero spaventare con lo spauracchio della forza armata, dicendogli: « Lafayette a une armée », rispondeva: « Et moi, j'ai ma tête! » L'Assemblea Nazionale cominciava un indirizzo al re, dicendo: » L'Assemblée apporte aux pieds de Votre Majesté une offrande.... » — « La majesté n'a pas de pieds » — interrompe, brontolando, Mirabeau. Un'altra volta l'Assemblea dichiara che « *elle* est ivre de la gloire de son roi. » E Mirabeau col

suo riso di titano sarcastico: « Y pensez-vous? Des gens qui font des lois, et qui sont ivres!.... »

Dopo l'anemico e putrido regno di Luigi decimoquinto, e dopo le pagine distruttrici di Voltaire e quelle ardenti di Diderot e di Rousseau, doveva inevitabilmente venire il giorno del battesimo per la Democrazia, e quello dell'olio santo per il Feudalismo. E venne. Aurora boreale, cinta di nuvole apocalittiche, sanguinosa, tremenda — ma *Aurora*, ma luce, ma corrente d'aria nuova e libera, contro i bassi e fitti strati di tenebre secolari che asfissiavano l'umanità.

Si accusa il Carlyle come il Michelet, di aver fatto una epopea lirica — o, se più vi piace, un poema drammatico, della storia della Rivoluzione. A torto, secondo me: perchè quella storia è *per sè stessa* una spaventosa ed eroica tragedia — un poema in azione.

La Rivoluzione ha avuto nel suo seno dei mostri, dei monomaniaci omicidi, che la disonorano: i Marat, i Barère, i Carrier, i Collot, i Lebon.... E la Francia fu difesa e salvata non da loro, ma *malgrado loro*. Ma accanto a questi bestiali profili di *carnassiers*, che folta e magnifica schiera di luminose figure! Da Mirabeau a Vergniaud, da Danton a Madama Roland, da Barnave a Condorcet, da Bailly a Carlotta Corday, da Lafayette a Kleber, da Marceau a Hoche, da Desaix a Buonaparte! e con essi i centomila *eroi* volontari del novantadue! Le vittime stesse hanno un'aria solenne di tragica grandezza, o di pro-

fondo patetico. Chi potrà ricusare un saluto di umana simpatia e di ammirazione a Maria Antonietta, a Madama Elisabetta, alla Contessa di Lamballe?...

Il movimento vertiginoso, vulcanico della Rivoluzione, sfugge alla fredda analisi e disorienta il filosofo e lo statista. Al naturalismo, alla teoria del *divenire* che Taine ha ricevuta da Hegel, repugna una Costituzione che *a un tratto* vuol disfare e creare: come i colpi audaci e l'occhio d'aquila di Buonaparte disorientavano le calcolate strategie dei vecchi generali austriaci e prussiani.

Certo, il vero futuro storico della grande Rivoluzione non sarà nè un mistico come Carlyle, nè un poeta come Michelet o Lamartine, nè un diplomatico come Thiers, nè un settario come Louis Blanc, nè un apologista come Esquiros, nè un filosofo naturalista come il Taine; ma dovrà in ogni modo avere, per intendere il carattere della Rivoluzione, un raggio di poesia nella mente e nel cuore: perchè quella grande tragedia non può essere rappresentata da chi non sia capace di risentirne il contagioso entusiasmo. Un freddo archivista non potrà mai capire Danton! Come certi improvvisi sentimenti del cuore umano sfuggono ad ogni analisi, così certi movimenti elettrici delle nazioni sfuggono alle ragionate classificazioni dei dottrinari: sono cosa divina, e che perciò appartiene al dominio della poesia. Quindi è che il poeta Michelet e il poeta

Carlyle hanno visto e letto nella Rivoluzione francese meglio e più addentro del positivista Taine e del dottrinario Guizot.

Napoleone « ingigantito sui trampoli delle enormi e spesso inutili vittorie » pare a Carlyle un eroe di men solida tempra di Cromwell e di Federigo. Bullettini eloquenti, marce prodigiose, stragi colossali, grandi sciabole e grandi mustacchi, l'Europa ridotta a caserma, immenso strepito come di fuochi d'artifizio, scoppi e gran fumo, e al primo soffio di vento tutto sparisce, tutto tace — e il sangue di due o tre milioni di creature umane non ha fondato nulla, e ha messo la Francia sotto il bastone dei Cosacchi e degl'Inglesi.

Cromwell invece ha fatto la grandezza dell'Inghilterra Federigo ha *creato* la Prussia, e quindi la gran patria tedesca! Dunbar e Worcester, Rosbach e Liegnitz sono battaglie di una importanza incalcolabilmente più grande delle epiche Austerlitz, Wagram, Moscowa, che abbagliarono il mondo, e non lasciaron nulla di stabile dopo loro.

L'orgoglio fu il suo acciecamento e la sua punizione. Credè di potere impunemente umiliare i popoli come i re, e s'ingannò. Difensore di una bandiera che proclamava i diritti e l'indipendenza dei popoli, finì col non tenerne più nessun conto, e col creare una nuova Corte bizantina, e una lotteria di Corone, egli il figliolo dell'*ottantanove*, e la spada della Rivoluzione! Ma *Bajona* conte-

neva in sè *Waterloo*, e *Sant'Elena* vendicava la tradita Polonia.

Napoleone fu eroe per il senso profondo della *realtà* che ebbe fra quei metafisici del *Direttorio*, per la indomata energia del volere, per le creazioni continue e fulminee del suo genio militare e organizzatore, per la idea divina che benchè annebbiata e offuscata non lo abbandonò mai del tutto, e brillò sulla sua bella fronte di Console, di Cesare e di martire, in Egitto, a Tilsitt, a Sant' Elena.

Come appariscono gli eroi negli affari umani — sotto che forma si presentano nella storia — che pensano di loro le nazioni — qual è l'essenza della loro opera varia ed immensa? Questo cerca e studia Carlyle nelle sue *Letture*. Al primo apparir sulla terra gli eroi fondano le religioni, e la prima forma d' eroismo è la divinità. Alla giovane umanità ogni cosa pare miracolo — quindi Odino, il dio e l' eroe Scandinavo. L'ammirazione trascendentale per un *eroe* è il fondamento di ogni religione. Anche del Cristianesimo, aggiunge audacemente Carlyle. « Il più grande di tutti gli eroi è uno che non osiamo qui nominare. » Odino è la consacrazione del valore: Maometto è il profeta monoteista, genio creatore e organizzatore, sincero nel suo feroce entusiasmo, e, come Cromwell, ingiustamente accusato di impostura e di ipocrisia dai secoli scettici ed analitici che non potevano intenderlo.

Il dio e il profeta appartengono alla vecchia età: il poeta è di tutti i tempi. Il *vero* poeta è un *veggente*, un eroe che vede meglio degli altri nell' intima essenza delle cose, nella Natura e nell' anima umana. Il vero poeta è la sintesi dell' eroico. Vi è in lui il profeta, il guerriero, il filosofo. Come ci è della poesia in Mirabeau e in Napoleone, così ci è un rivoluzionario in Burns, e un politico in Dante. La poesia è varia come la natura, e infinita come la musica. Essa si personifica sovranamente in due geni immensi, Dante e Shakespeare.

Dante è la voce e la sintesi del Medio Evo — è l' espressione musicale di un mondo che muore. Il poema di Dante è il più sincero e il più intenso di tutti i poemi; è come fuso nell'ardente fornace della sua anima. Ma udiamo Carlyle:

« — Il mondo soprannaturale prese corpo all' occhio di Dante con determinata certezza di scientifica forma. Dante credeva alla esistenza dell' Inferno, ai *bui cerchi* e agli *alti guai*, come noi siamo sicuri che vi è Costantinopoli, e che per vederlo non occorre che andarvi. Il mondo terrestre lo aveva respinto da sè, e obbligatolo a un continuo pellegrinaggio: quindi tanto più profonda l'impressione che faceva su lui il Mondo Eterno; quella tremenda realtà sulla quale fluttua come un' ombra inconsistente questo mondo del Tempo, con tutte le sue Firenze, con tutti i suoi esilî. — Tu, o Dante, non rivedrai Firenze, ma

vedrai distintamente l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso. La tua grande anima, senza asilo sopra la terra, farà sempre più sua dimora il terribile mondo di là.... La *Divina Commedia* è, come la Natura, svariata nelle sue profonde armonie. Il vero ritmico canto è l'eroismo della parola. Tutti gli antichi poemi, Omero, Giobbe, sono autentici *canti*. Ma solo quando il cuore d'un uomo è rapito in vera passione, e il suo accento diventa naturalmente melodico per la grandezza, la profondità e la musica dei suoi pensieri, noi gli concediamo il diritto di cantare, e lo chiamiamo un *poeta*, e lo ascoltiamo con religiosa attenzione come l'eroico dei parlatori.... Smettiamo i lamenti sulle sventure di Dante. Se tutto gli fosse andato a seconda, egli sarebbe stato un buon rimatore del *dolce stile*, un *priore*, un *potestà* qualunque di Firenze, riverito ed amato — e al mondo sarebbe mancata la più grande parola che mai sia stata detta o cantata. Firenze avrebbe avuto un prospero magistrato di più, e dieci secoli, muti fino allora, avrebber continuato a rimaner senza voce; e tutti i secoli successivi non avrebber potuto ascoltare la *Divina Commedia*....

« Come Dante, l'uomo Italiano, venne al mondo per incorporare musicalmente la Religione del Medio Evo, la Religione della nostra moderna Europa, e la sua intima Vita; — così Shakespeare ci rappresenta la esterna Vita di Europa, le sue cavallerie, cortesie, umori, ambizioni, e ogni maniera di pensare, di agire, di guardar l'uomo e le

cose, che si aveva allora. Come con Omero possiamo ricostruire l'antica Grecia, così per mezzo di Dante e di Shakespeare, anche dopo migliaia d'anni, sarà sempre leggibile che cosa era la moderna Europa in *Fede* ed in *Pratica*. Quando il tenore cavalleresco di vita stava per cessare affatto, venne questo poeta sovrano col suo occhio onniveggente, con la sua perenne melodica voce, per lasciarcene immortale ricordo. Dante è profondo, e terribile come il fuoco centrale della Terra — Shakespeare è largo, diffuso, sereno come il Sole, la luce del mondo. Una di queste voci mondiali, l'ha prodotta l'Italia: noi Inglesi avemmo l'onore di produrre l'altra.. »

La conclusione della *Lettura* su Shakespeare è, che considerato nel suo insieme, egli è *il più grande* di tutti i poeti. « La Natura anche a lui parve divina, ineffabile. È lui che disse: *We are such stuff as Dreams are made of*. Ma Shakespeare cantava, non predicava, eccetto musicalmente. Abbiamo chiamato Dante il melodico sacerdote del Medio Evo Cattolico. Non si potrebbe chiamare Shakespeare il melodico sacerdote di un più vero Cattolicismo, della *Chiesa universale* del futuro, e di tutti i tempi? Non più misere superstizioni, nè duro ascetismo, nè intolleranza, e fanatica crudeltà; ma una *Rivelazione* luminosa dei milioni di bellezze e divinità che asconde in sè la Natura.... Vi sono dei passi in Shakespeare che sembrano scender su noi come splendori del Cielo; fasci di raggi che illuminano il vero cuore delle cose. Voi

dite: Ciò è *vero;* detto una volta, è detto per l'eternità!... E com'è ammirabile la serena tranquillità di quest' uomo! Non faremo certo un biasimo a Dante della sua tristezza: la sua è battaglia senza vittoria — ma vera ed eroica battaglia; e questa è la cosa principale ed indispensabile. Tuttavia io credo Shakespeare più grande di Dante, per questo, che egli combattè e *vinse*. Non dubitate: egli pure ebbe i suoi grandi dolori. I suoi *Sonetti* ci attestano in che torbide e profonde acque avea dovuto affondare e nuotare, lottando per la sua vita. A me è sempre parsa una stupida affermazione quella generalmente accettata da noi che egli fosse come un uccello posato sul verde ramo che canta sempre sereno e libero, immune dalle cure e tormenti degli uomini. Non è così: non è così per nessuna creatura umana — e tanto meno per Shakespeare! Non si passa senza l' esperienza di grandi dolori dalla caccia di contrabbando a scrivere tragedie come *Re Lear*. E come gli sarebbe stato possibile il dipingere un Amleto, un Coriolano, un Macbeth, e tanti altri cuori eroici e soffrenti, se l' eroico suo cuore non avesse sofferto mai? E poi, in contrasto con tutto ciò, osservate la sua giocondità, il suo schietto amore del riso. Se in qualche cosa Shakespeare esagera, è nella vena comica ed umoristica. Fiere apostrofi, parole che penetrano e bruciano, si trovano in Shakespeare, ma in una certa misura. Il suo riso invece scaturisce a flutti — egli ride *con tutto il suo cuore:* il creatore di Lear ha creato Falstaff....

« L'umanità era, è, e sarà come Shakespeare l'ha veduta — egli ha del divino. E nonostante l'affievolito senso che abbiamo pel culto degli Eroi, considerate che cosa è per noi questo Shakespeare! A quale grande Inglese, a quanti milioni di Inglesi non si rinunzierebbe, piuttosto che a questo contadino di Stratford? Non vi è gerarchia delle più alte Dignità che non fossimo pronti a sacrificare, per serbar lui. Egli è la più gran cosa che l'Inghilterra abbia fatto. Se ci si domandasse: Volete, o Inglesi, cederci l'Impero dell'Indie o il vostro Shakespeare? non aver mai avuto le Indie, o non avere avuto mai Shakespeare?... certo sarebbe una grave questione.... e il mondo officiale risponderebbe senza dubbio in termini molto officiali.... ma noi, e con noi il popolo, risponderemmo: India o non India, non si può star senza Shakespeare. L'Impero dell'India, prima o dopo, ci sfuggirà; ma questo Shakespeare rimarrà *eternamente* nostro. »

Anche le religioni si trasformano e si rigenerano — e anche il Riformatore è sacerdote. Nessuna religione è affatto immune di idolatria, perchè la nozione che essa dà della divinità è pure un simbolo — e a poco a poco questo finisce per esser creduto e adorato per sè stesso, e non come simbolo: il formalismo invade la religione — non si crede più, ma si crede di credere. La Riforma del secolo XVI ha inaugurato l'êra del giudizio privato; ha detto che ciascuno dev'essere il pro-

prio papa. Fu una rivolta contro la Sovranità ecclesiastica stabilita. — Il puritanismo si attaccò anche alla autorità politica — e la sua opera fu continuata dalla Rivoluzione Francese, e dura ancora.... L'eroe del protestantismo è Lutero, l'eroe del puritanismo è Knox. Il protestantismo di Lutero porta allo scetticismo come ultima e logica conseguenza: il puritanismo di Knox ha creato la fede di Cromwell, e la Nuova-Inghilterra: egli volle il regno di Dio sulla terra: lottò, conquistò, fondò; — ed è la grande simpatia di Carlyle.

Più ci avviciniamo all'età moderna, più l'arte di scrivere, aiutata dalla stampa, acquista influenza e importanza. Una nuova forma d'eroismo è possibile; il grand'uomo scrittore, l'eroe letterato: quell'eroe di cui Carlyle sceglie a tipi Johnson, Rousseau e Burns. Forse a Johnson egli dà troppa importanza; e Burns ci pare che fosse più al suo posto tra i poeti, che tra gli uomini di lettere. Nonostante, le pagine su Burns sono tra le più belle, vere e eloquenti che il Carlyle abbia scritto. E bellissime quelle sull'apostolato delle lettere, sulla dignità dello scrittore. Sarebbe curioso e opportuno raffrontare le parole di Carlyle con quelle del Foscolo, di Schiller e del Mazzini, sullo stesso argomento. Uno scrittore popolare e degno di questo nome, un Rousseau, un Manzoni, un Victor Hugo, è una potenza più grande di quella dell'università, del pergamo e della tribuna — egli è per mezzo della stampa, la prima potenza mo-

derna; e la sua parola « tuona più alto e tira più lontano di qualunque artiglieria. »

Lo spazio non mi concede di tradurre intera la lettura su Burns, una delle più belle del libro. Nemmeno il Taine, nel suo ammirabile saggio, ha parlato di Burns *uomo* con tanta verità e profondità quanto il Carlyle. Povero grande simpatico Burns! il più eroico degli Inglesi nel secolo più anemico prosaico e scettico della letteratura e della vita Inglese! Da lui, da questo povero contadino di Scozia, assai più che da Cowper, si inizia il gran movimento intellettuale che produsse la gloriosa pleiade poetica Inglese. Da lui, come da duplice ricca sorgente, procedono egualmente Wordsworth e Byron. Grande come uomo, grande come poeta. Figlio schietto, sincero, della Natura, vede e canta, sempre ispirandosi al *vero*. Amori, passioni, paesaggi, son sempre dipinti per attuale esperienza, e visti coi propri occhi, non attraverso i libri. Fervido e patetico, con che umana e larga e magnetica simpatia ama e compiange i poveri, i soffrenti, tutte le torture fisiche e morali dell'uomo! La sua simpatia si estende, egualmente calda e patetica, agli esseri inferiori, ai poveri animali, alle creature tutte, come quella di Virgilio, e del poverello d'Assisi.

Leggete la sua vita. Da Giuseppe Chiarini fu poco fa raccontata efficacemente la pietosa tragedia. Pensate a *chi* era Burns, e a *cosa* fu condannato per vivere! In quale ufficio la libera e ricca Inghilterra adoprò il genio del suo eroico

figliuolo! Non vi par di vedere l'alato cavallo Pegasèo attaccato a una *diligenza?* Eppure, come Shakespeare, egli mantenne per tutta la vita un fondo inesauribile di eroica giocondità: il suo franco e suonante riso affascinava ostesse e duchesse.... Nonostante le dolorose realtà della sua vita, Burns non è mai un poeta *elegiaco*. Un pallido raggio di sole gli basta per scuoter da sè il fardello dei suoi dolori, per farlo cantare con voce vibrante e pura, come un uccello dopo la burrasca. È il poeta della realtà e del coraggio. Il suo umorismo e la sua satira sono eminentemente rivoluzionari. In altro paese, in altro campo, sarebbe stato un Carlo XII, o un Mirabeau.

La *Lettura* su Rousseau è breve e severa; forse, in parte, ingiusta. Nonostante, vi sono dei passi di una forza e di una verità veramente notevoli. Ne traduco alcuni:

« Di Rousseau e del suo eroismo non posso dire quanto dissi di Johnson. Egli non è quel che io chiamo un uomo forte. È un uomo morbido, eccitabile, spasmodico: è intenso piuttostochè forte. Egli non aveva il gran talento del Silenzio: prezioso talento, che pochi Francesi, anzi, a dir vero, pochissimi uomini, posseggono ai nostri tempi. L' uomo che soffre dovrebbe *consumare il suo proprio fumo*, perchè non mette conto esalare del *fumo* prima d' averlo condensato e ridotto a *fuoco*.... Rousseau non aveva sufficiente profondità e forza per lottare contro le difficoltà, prima caratteristica della vera gran-

dezza. È un capitale errore quello di chiamar forza la veemenza o la rigidezza. Un uomo che ha le convulsioni non è un uomo forte, benchè allora sei uomini non bastino a tenerlo. Chi può camminare sotto il più grave peso senza barcollare, quello è un uomo forte.... Guardate il ritratto. Una faccia piena di patimento; qualcosa d'ignobile, di volgare, redento solo dalla *intensità:* la faccia di un fanatico, un eroe tristamente contraffatto. Ma noi lo mettiamo qui fra gli eroi, perchè con tutti i suoi difetti, e son molti, egli ha la prima essenziale caratteristica di un Eroe; egli è cordialmente intento al suo scopo. Ardentemente e seriamente, come nessuno di quei *Filosofi* Francesi fu mai. Anzi il suo zelo fu eccessivo per la sua sensitiva e piuttosto debole natura, e alla fine lo condusse alle più strane incoerenze e quasi al delirio. Il difetto e la miseria di Rousseau fu l'egoismo: sorgente e compendio di ogni difetto e miseria. Non si era perfezionato nel trionfo dei proprî desiderî. Una magra fame era troppo spesso il motivo delle sue azioni — la fame delle lodi degli uomini.... E tutta la sua natura ne restò come avvelenata; e quindi il sospetto, l'isolamento, i suoi modi selvaggi.

« Eppure questo Rousseau coi suoi passionati appelli alle Madri, col suo *Contratto sociale*, con le sue celebrazioni della Natura, anche della vita selvaggia in Natura, sentì e accennò la Realtà, lottò in vista della Realtà: ed esercitò la

funzione di profeta al suo Tempo. Come egli poteva, e come il suo Tempo concedeva. Stranamente, traverso quel suo sfiguramento, quella degradazione, quasi pazzia, vi è nell'intimo cuore del povero Rousseau una scintilla di vero fuoco celeste. Anco una volta, dagli elementi dell'arido e beffardo Filosofismo, Scetticismo, risorse in quest'uomo l'indistruttibile sentimento e la coscienza che questa nostra Vita è cosa *vera:* non uno Scetticismo, un Teorema, un *persiflage;* ma un Fatto, una tremenda Realtà. La Natura glielo rivelò e gli ordinò di confessarlo — ed egli obbedì. »

Verissimo: e si potrebbe aggiungere che non solo egli sentì, unico fra quei Filosofi, che la Vita è una tremenda Realtà e non una partita di piacere — ma che primo sentì e dichiarò che il Dovere è una religione. Fra quegli scettici gaudenti ha una *fede*, e sa che la parola è un apostolato. Egli che provò le miserie reali della vita, imparò da esse la profonda pietà per gli oppressi e pei poveri; quella pietà che fu l'arme sua più potente, che gli fu arme e leva per colpire ed abbattere il mostruoso edifizio feudale, e fece di lui il principale e più efficace iniziatore della Rivoluzione. Infatti, Mirabeau e Robespierre, Vergniaud e Madama Roland, *Gironda* e *Montagna* giurarono egualmente sulla sua parola: parola unica che sorprende, convince, commuove, agita, trascina e comanda. E non basta. Bisogna anche ricordare che in quell'epoca fu il primo a parlare di Dio e dell'Anima, non col linguaggio freddo del me-

tafisico o scolastico del teologo, ma con l'ardore dell'uomo, con l'infallibile istinto del cuore. E. benchè ottenebrate dai miasmi del putrido secolo, balenarono ai suoi occhi la Luce e la Verità del Vangelo — e fu cristiano di sentimento e di aspirazioni, se non di fede e di culto.

Un falso concetto della Vita e dell'Arte ha prodotto ultimamente in Francia, e per contraccolpo in Italia, una letteratura dalla quale è sistematicamente bandito ogni sentimento dell'ideale e dell'eroico. Noi siamo ancora circondati dal bizantinismo, e dal dilettantismo trionfante. Un indifferentismo inumano e spietato, larvato col nome di scienza e di *naturalismo* domina il moderno romanzo, e minaccia il teatro. Mai come oggi lo studio e il culto degli Eroi fu così urgentemente raccomandato. La gradazione, se ben si guarda, è spaventosa. Dal naturalismo al materialismo, al pessimismo, al fatalismo, all'indifferentismo — e, in Arte, al dilettantismo!

Notate bene: il pessimismo è il fondo sostanziale di famosi libri recenti anche i più apparentemente sereni e obiettivi. Scrittori diversi d'indole, di genere, di ingegno, di tendenze, di stile, in una cosa si somigliano tutti; nel dipingere la vita e le azioni umane fatalmente inceppate o paralizzate da influenze indipendenti dalla volontà, e dalla volontà insuperabili. La creatura umana si agita invano nel cerchio fatale dell'*ambiente* e della *eredità* fisiologica. L'idea che ogni

sforzo è inutile, che la potenza delle cause esteriori ed estranee è irresistibile, paralizza ogni forza spirituale. Come volete che concepisca l'*eroe* e l'*eroismo*, che afferri il concetto di uno Schiller o di un Carlyle, una gioventù malata di questa *malattia della volontà?* E dalla paralisi della volontà — cioè della personalità umana — derivano le altre malattie morali, come rivi corrotti da una putrida gora.

Ciò che essenzialmente manca a questa letteratura che si chiama e *non è* naturalista — è la naturale simpatia umana che caratterizza tutti i veramente grandi drammatici e romanzieri, da Shakespeare a Browning, da Cervantes a George Eliot ed a Tolstoi. I naturalisti Francesi sembrano invece provare un'acre voluttà nel dipingere il lato vile e cariato della natura umana: e ci presentano l'uomo come guardato dall'alto, e quasi sempre degno della loro commiserazione. D'onde vien loro questa inumana indifferenza? Perchè si atteggiano a olimpici semidei che osservano, numerano e classificano degli animali inferiori? In nome di qual principio? Trattare l'anima umana con la indifferenza scientifica del chimico, del botanico, del mineralogista, è peggio che un errore artistico; è un sacrilegio. Per verità di osservazione e di riproduzione, credete che George Eliot, Thackeray, Turghenieff, Tolstoi, valgan meno del Flaubert e dello Zola? Ma George Eliot e i romanzieri russi mi fanno sentire che i loro personaggi i più umili, anche i

grotteschi e ridicoli, sono creature umane — e che agli atti più insignificanti della vita e più volgari, è sempre presente un formidabile benchè invisibile giudice. L' uomo è materia e spirito, luce e fango. Dipingeteci pure il fango umano; tutte le debolezze, le miserie, le vergogne, le viltà dell' animale umano — ma perchè sopprimer la luce, l' anima, la lotta, il dramma eroico della volontà e del dovere? « Voi ci rappresentate, scriveva poco fa il Vogüé, quel che ci è dell' uomo in una clinica, ma non è tutto l' uomo; anzi, l' essenziale vi manca. » Ma ciò che umilia il carattere umano e vuol mutilare le eterne speranze dell'anima, può divertire un' ora, ma è destinato a perire.

Già da molti fra i giovani innamorati dell'Arte, si cerca, si chiede, si aspetta qualcosa di nuovo... Uno spirito inquieto tormenta i cuori a cui non basta più quest'arte da fotografi e da chincaglieri. Non voglion più convenzioni eleganti, ma non voglion più putridume. Il romanzo *psicologico* comincia a esser gustato e preferito alle brutali fisiologie e patologie di certi libri francesi e nostri. Insomma si ha fame di un nutrimento più sano e più sostanziale.

E poichè ho rivolto la parola ai giovani, colgo l'occasione per dar loro un avvertimento e un consiglio. Smettano di scrivere tanti versi, per carità! Non passa giorno che alle direzioni delle nostre riviste e dei nostri giornali non arrivi una valanga di volumi di versi — la mag-

gior parte mediocri, molti addirittura cattivi. Ecco: se voi avete acquistato la difficile abilità di esprimere in semplice e virile *prosa* schietto e intero il vostro pensiero; coltivatela e perfezionatela. Se non l'avete ancora, studiate, lavorate per ottenerla. Ma perchè perdere il tempo a volerci *cantare* i vostri pensieri? Di versi mediocri ne abbiamo troppi in Italia. Quel che ci abbisogna è una parola chiara, limpida e intelligibile. Lo dirò con le parole stesse di Carlyle: « In questa battagliera, e, in gran parte anarchica epoca nostra, abbiamo urgente bisogno di udire chiare e savie parole di consiglio e di comando, e non monotone salmodie, o serenate musicali, o melodiche svenevolezze. » Meno odi alcaiche e meno bozzetti! e dateci un po' più di studi filosofici e storici. Su mille giovani che hanno il contagioso prurito del bozzetto e dei versi, ve n'è appena uno che studi e ami la storia. Ed è pure in lei che si formano i pensatori e gli eroi... Verso i quali, sarebbe desiderabile che il popolo e la gioventù d'Italia ravvivasse il suo culto. Il senso nobile, disinteressato, e veramente divino, della ammirazione e della venerazione, va scemando fra noi. È un brutto segno, e lo deplorava amaramente nei suoi ultimi anni Giuseppe Mazzini.

Concludendo, l'eroe, re, sacerdote, legislatore, capitano, filosofo o poeta, che ha coscienza e timore della invisibile presenza divina; che guarda con occhio di riverente contemplazione

questo divino Universo; che opera secondo le eterne leggi della Verità e della Natura, facendo guerra a ogni larva, a ogni equivoco, a ogni formalismo, a ogni menzogna; che sa soffrire e tacere, lavorare e aspettare; questi è il vero *leader* delle Nazioni. Guai al popolo che lo disconosce, lo rinnega, o lo dimentica! Non volendo ammirare e seguire una divina *realtà*, sarà raggirato per ciechi laberinti, e sbattuto da incessanti tempeste, come i dannati del cerchio « ov'è Dido », dietro a *uomini-fantasmi*, dietro a fosforescenti e vane apparenze: « tratterà l'ombre come cosa salda » e vivrà per secoli nel crepuscolo e nell'equivoco. Insigni esempi non mancano.... Ma non basta ammirare gli Eroi: bisogna anche imitarli. La vera Libertà consiste in una razionale Obbedienza.

Quell'altra malintesa Libertà, è buona per la rettorica di un *meeting* in qualche arena diurna — o per fornire una rima tronca alle poesie patriottiche di qualche Strenna.

(*Nuova Antologia*, 16 dicembre 1886.)

ROMA E GLI SCRITTORI INGLESI

Credo che possa essere uno studio curioso ed attraente quello delle diverse impressioni che i vari e molteplici aspetti di Roma hanno fatto sull'animo dei più insigni poeti e romanzieri Inglesi ed Americani. Non si spaventi il lettore. Non terrò nessun conto di quegli scrittori stranieri, che dacchè Roma è italiana non sanno vedervi che desolazione; che datano l'origine di Roma da Romolo, e la sua distruzione dalla breccia di Porta Pia... Già costoro vengono a Roma con opinioni e giudizi *confezionati;* e imparano dal loro *Baedeker* ciò che bisogna sapere, sentire, e ammirare nella eterna città. — Non che abbian sempre torto, badiamo: pur troppo dei vandalismi furon commessi: e basti rammentarne uno recente; l'atroce e imperdonabile scempio di Villa Ludovisi.

Ma per quei carì estetici visitatori tutto è male, orrore, profanazione, in Roma capitale

d'Italia. Per costoro l'Italia dovrebbe essere sempre un Museo, nient'altro che un Museo, del quale noi Italiani siamo i custodi responsabili e nulla più. Metterebbero a tutti in capo un largo cappello abruzzese — ci fascerebbero i piedi coi lacci e coi sandali dei ciociari, per farci *più Italiani*, cioè più pittoreschi. Un contadino che ballasse la Tarantella con una Trasteverina sopra una Gondola alla musica di un Pifferaro — questo sarebbe il loro Ideale italiano... « Possibile? — essi esclamano tra stupefatti e furiosi — questi rinnegati Italiani non hanno più nè colore, nè costume *locale* — non più serenate, nè *musici*, nè banditi, nè processioni, nè barberî! Oh spavento! la città eterna, l'*alma mater*, ha ora un servizio di *tramways* tra Porta del Popolo e Ponte Molle; e nutre a petrolio le sue faci notturne... Ha forse delle velleità Americane la nostra vecchia locanda? » — Così è, amici pellegrini. Che ci volete fare? *Tout lasse, tout casse, tout passe;* anche le Italie della *Corinna*, di Madama Radcliffe, e di Lamartine. Ma consolatevi: vi restano intatte nei *keepsakes* e sui paraventi.

Eppure anche Roma capitale d'Italia ha avuto fra i romanzieri Inglesi ed Americani chi l'ha studìata e dipinta senza preconcetti e senza ire di parte. Non sfuggì all'acuto ingegno di Enrico James che la nostra vita odierna, leggera e cosmopolita, appare in Roma come un gruppo di profili irrequieti sopra un fondo scuro e solenne di marmorea solidità. L'assenza di ricordi clas-

sici e di critica artistica, è forse più un pregio che un difetto nei nuovi romanzi di vita romana. Quelli scritti prima del Settanta, sono troppo gremiti di *Sistine*, di *Campagne*, di Beatrici Cenci e di Cecilie Metelle. Le pagine alla Taine o alla Ruskin sono come una desolante crittogama che affoga il racconto. Il romanzo romano moderno ci dipinge la vita contemporanea, la Roma di Montecitorio, del Costanzi, e di via Nazionale; una vita di lotte politiche, di burocrazia e di corruzione, di eleganza e di noia, di dilettanti e di giornalisti, di intriganti e di *cocottes* — una alluvione da ogni provincia d'Italia, falange mista e diversa ove fermentano i più svariati elementi, e che pure assume in Roma un certo carattere nuovo, quasi omogeneo — tanto Roma si impone con la sua storia, coi suoi edifizi, col suo clima, ed esercita su tutti una irresistibile influenza. Le tante Rome che sono in Roma, corrispondono e armonizzano con tutti i sentimenti dell'anima umana; dalla rosea serenità, alla tetra malinconia, alla tristezza invincibile. Roma e Venezia sono variabili all'infinito, come il viso di una bellissima donna nervosa. Il tempo e la simpatia ci rivelano gli aspetti sempre nuovi di una stessa bellezza. Roma varia con le stagioni, quasi varia con le ore; è sempre attraente, benchè sempre triste -- ed ha talora, benchè raramente, una fresca grazia primaverile: è una città che si fa amare come una persona, che si può, forse, anche odiare, ma che non lascia mai indifferenti.

Roma è la città unica, *urbs et orbis*, che simboleggia e comprende le cose più disparate. Vi sono in Roma cinque o sei Rome, che hanno il loro carattere particolare e i loro speciali ammiratori e visitatori. Winckelmann e Overbeck, Goethe e Châteaubriand, Shelley e Lamartine, Byron e Veuillot, l' hanno adorata con eguale entusiasmo. Dall'Apollo di Belvedere, ai graffiti e ai mosaici Bizantini; dal semplice altare scavato nel tufo delle Catacombe, alle magnificenze liturgiche di San Pietro; dal palazzo dei Cesari, dal Colosseo e dalle Terme, alle Chiese dei Gesuiti e ai palazzi e alle fontane del Bernini; dalla desolata e pittoresca solitudine della Campagna, ai *parterres* ricamati e agli alberi pettinati delle Ville principesche; esistono in Roma i più spiccati contrasti. È la città *dialettica* per eccellenza. Essa concilia tutte le espressioni della storia e della vita, nella solenne unità della sua grandezza e nella infinita malinconia delle sue memorie.

E forse appunto per questo, che Roma ha acquietato nella sua pace solenne i disastri dei popoli e le tragedie dei re; e che essa è il più sicuro asilo alle anime devastate dalla passione. Borboni e Stuardi, Sobiesky e Bonaparte, tutti ha accolti e pacificati la città madre. Chi molto ha pensato, amato, sofferto, adora Roma. Essa è la *consolatrix afflictorum* di tutti i tempi; è l'asilo e il conforto supremo di ogni decaduta grandezza e di ogni speranza delusa.

Chi ha più intensamente sentito e meglio ri-

prodotto nelle sue opere lo spirito di Roma pagana, è senza dubbio Volfango Goethe. Leggete in prova le *Memorie*, le *Elegie*, la *Ifigenia*. Se volete sapere fino a che punto egli s'era immedesimato in Roma, come il suo grande intelletto n'era stato compenetrato e trasformato, rileggete nelle sue Memorie *(Viaggio in Italia)* le pagine in cui ci descrive la sua ultima notte in Roma, la passeggiata notturna a lume di luna tra le ruine del Foro e del Colosseo, e il suo ultimo addio alla eterna città.

Ma chi più di Goethe stesso ha sentito ed espressa la tragica poesia delle *rovine* romane, è senza dubbio Giorgio Byron.

Byron visitò Roma nel maggio del 1817. Scriveva al Murray « Sono innamorato di Roma. Mi ha fatto più impressione della stessa Grecia. Come insieme, antica e moderna, supera la Grecia, Costantinopoli e tutto quello che ho visto nei miei viaggi. Non posso descrivervi nulla per ora: le mie impressioni son forti e confuse... poi la mia memoria riordinerà, sceglierà, e ve ne dirò qualche cosa. »

E lo disse, non al Murray, ma all'attonito mondo, in quel sublime quarto canto del *Childe-Harold* — che è contemplazione, elegia, inno e tragedia ad un tempo. Il canto è all'altezza dell'argomento. Mai Roma fu cantata così romanamente: mai più sublimemente salutata.

« O Roma, o mia patria, o città dell'anima! Gli orfani del cuore debbono rivolgersi a te, madre solitaria di estinti imperi; e chiudere nei

loro petti i loro meschini dolori. Che cosa sono le nostre angosce? Venite a vedere il cipresso, a udire il gufo, a farvi a stento una via fra questi avanzi di troni spezzati, e di templi. Voi, le cui agonie son dolori di un giorno — un mondo è qui ai nostri piedi, fragile come la nostra creta... La Niobe delle nazioni! eccola qui nel suo muto dolore, senza figli e senza corona: una vuota urna è nelle sue scarne mani, la cui cenere sacra fu dispersa da secoli... I Goti, i Cristiani, il Tempo, la Guerra, le alluvioni, gli incendi, son passati su lei... L'Oceano ha una carta, le stelle una mappa; ma Roma è come il Deserto. — Caos di ruine! Chi leggerà in queste ammucchiate reliquie, chi getterà una pallida luce lunare su questi sparsi frammenti? chi potrà dire: « qui fu, qui è, » dove tutto è impenetrabile notte? »

Le stanze sulle grandi rovine hanno un carattere tragico, e un incrociarsi di immagini superbe e grandiose, come i titanici avanzi che esse cantano. Il Colosseo così possentemente e graficamente descritto nel magnifico monologo del *Manfredo* — atto III — Scena IV — nel *Childe-Harold* è ripopolato dalla fantasia del poeta, e tutti abbiamo assistito piangendo e fremendo all'agonia del *Gladiatore.*

Ma accanto alle note epiche e tragiche vi sono in questa stupenda e veramente unica sinfonia romana altre parti più miti, ora dolcemente malinconiche, ora ineffabilmente patetiche, ora pittorescamente rurali. Chi non rammenta le

stanze sul Clitunno, sulla Ninfa Egeria, sulla tomba di Cecilia Metella? E infine il poeta fa di questo immenso teatro la scena della propria vendetta. Con rapida e lirica associazione di idee, chiama un tratto a raccolta i suoi dolori, e i disinganni, e le ire — e grida la formidabile apostrofe a Nemesi.

Lo Shelley fu a Roma nel 1819. Le sue prime impressioni son descritte in una lunga bellissima lettera a T. L. Peacock in data del 23 marzo 1819. In essa chiama Roma « l'eterna capitale del mondo. » Descrive alcune delle scene più ammirabili, particolarmente la Campagna al tramonto, il Colosseo, le Terme di Caracalla, il Campidoglio, Monte Cavallo. Il Cimitero Inglese gli ispira una pagina tutta poesia, musicale come una lirica. Si direbbe che un funebre e profetico presentimento gliela ha dettata. A tutte le famose rovine, compreso lo stesso Colosseo, Shelley preferisce quelle delle Terme di Caracalla — e le descrive con una potenza non mai raggiunta dai successivi descrittori di quella stupenda ruina. Le due pagine di Shelley in prosa, e l'*ode barbara* del Carducci, sono le due più stupende riproduzioni di quello spettacolo unico al mondo. Il Ruskin, il Taine, l'Hawthorne, ce ne hanno dato ammirabili pitture; ma le due più possenti e adeguate al soggetto son quelle del Carducci e di Shelley.

Roma parve allo Shelley, e ce lo dice egli stesso in *Adonais* « un paradiso e una tomba, una città ed un deserto. » Fra le tante lettere che egli

scrisse da Roma su Roma, sono notevoli quella sul Vaticano, quella su Michelangiolo e Raffaello, quella sul Foro. « Il Foro Romano, egli scrive, è una specie di deserto, pieno di mucchi di pietre e di fossi: e benchè vicinissimo alle abitazioni dell'uomo è il più desolato luogo del mondo. Rovine di templi lo empiono e lo circondano. I templi di Giove, della Concordia, della Pace, del Sole, di Vesta, son tutti a breve distanza.... Roma è la città della morte — o piuttosto la città di quelli che non posson morire, e che sopravvivono alle miserabili generazioni, le quali occupano, passando, il posto che essi consacrarono eternamente.» È lo stesso sentimento che provarono Byron e Châteaubriand, Lamennais e Lamartine, Platen e il Leopardi.

I rudi enormi palazzi medioevali di Roma, e il tragico eschiliano paesaggio che la circonda, non ebber poca parte nella creazione Shelleiana dei *Cenci*. E fra le pittoresche rovine delle Terme di Caracalla fu scritto il *Prometeo disciolto*, come ci avverte il poeta medesimo: « Questo poema drammatico fu da me scritto in gran parte sulle montuose rovine dei Bagni di Caracalla, tra i grandi cespi fioriti, e i gruppi di odorose piante selvatiche che crescono su quelle immense piattaforme, su i colossali archi sospesi in aria. Lo splendido cielo azzurro di Roma, e l'effetto del vigoroso risveglio della primavera in quel clima divino, la vita nuova con cui essa impregna i nostri spiriti fino ad inebriarcene, furon le principali

ispirazioni di questo mio dramma. » — E infatti nessuno spettacolo è al mondo più originale, più stupendo, più unico di questa immensa ruina. Essa ha tutta la poesia dell' inatteso, dell' arcano, dell' indefinito.... Archi rotti e sospesi come per prodigio nell' aria; colonne spezzate; pavimenti sfondati; mattoni e mosaici, marmo e granito; grandi fiori selvaggi e lunghe erbe ondeggianti; il volo e il grido dei falchi rompenti a intervalli il solenne pauroso silenzio; e la grande malinconia del passato e dell' infinito. Ecco un *insieme* unico al mondo! E perciò questa stupenda ruina ha ispirato tanti fra i più insigni poeti moderni. Peccato che Victor Hugo non sia mai stato a Roma! Il Colosseo e le Terme di Caracalla eran degno tema pel suo titanico genio.

Difficile a credersi, ma pur troppo vero, e dettoci da lui medesimo, è che a Shelley fecero poca o non buona impressione i colossi dipinti o scolpiti da Michelangiolo. Egli negava « il senso della bellezza » al pittore di *Eva* e della giovine *Sibilla*, allo scultore della *Pietà* e della *Notte*. Pare incredibile! Quei miracoli della Sistina che ispirarono il genio del giovine Milton, lasciaron freddo lo Shelley. Egli pregiò e sentì degnamente Raffaello e Leonardo. Chi non ricorda i divini versi sulla Medusa? Ma pur troppo egli ammira con quasi eguale entusiasmo, ed esalta con iperboliche lodi i Caracci e Salvator Rosa.... e va in estasi dinanzi al viso slavato e al bianco turbante della Beatrice Cenci di Guido.

A Shelley piacquero molto le donne romane. « Mi piaccion tanto, scriveva al Peacock, perchè nella loro assoluta mancanza di coltura, e nella loro innocente *naïveté*, mi sembrano delle ingenue bambine o delle amabili selvagge. » È un curioso motivo di simpatia....

Il *San Pietro* cantato con sì solenni note da Byron, non piacque allo Shelley. Ne scrive così: « San Pietro è in perfetta antitesi e col buon gusto antico e con la severa idea Cristiana. Più lo vedo, più lo trovo inferiore alla sua fama. La piazza è stupenda. Non v' è l' eguale in tutta Europa. » E certo, dal suo punto di vista, lo Shelley ha ragione: come hanno ragione il Ruskin e il Taine ai quali l' interno di San Pietro appare come una enorme *combinazione* di effetti barocchi: grandiosa ma teatrale, potente ma enfatica. Una grande opera architettonica dev' essere come una parola sincera, come un grido che esprima immediatamente un sentimento. È vero: ed è anche innegabile che il carattere del Cristianesimo è meglio espresso dai chiaroscuri, dalle tenebre mistiche, dai vetri colorati, e dalle selve di colonne e di guglie di una cattedrale gotica: che senza uscire d'Italia, come opere d'arte *una* e perfetta, Santa Maria del Fiore, San Marco, il Duomo di Pisa, il Duomo di Milano, son superiori al San Pietro. Ma guardiamo San Pietro da altro punto di vista. Non vi cerchiamo nè i terrori nè le tenerezze mistiche della Chiesa soffrente e militan-

te; ma lo splendore della Chiesa trionfante e *cattolica*. Allora esso ci apparirà come a Byron, come a Châteaubriand, come a Hawthorne, la vera *Cattedrale del mondo;* e in certi momenti di rito solenne, ci parrà, come a Browning, sovrumanamente sublime. Ascoltiamo il poeta di *Christmas-Eve and Easter-Day:*

« Che cosa è questa mole che si eleva su colonne di prodigiosa larghezza? È realmente sulla terra questo stupendo Duomo di Dio? Il metro misuratore dell'angiolo che, gemma per gemma, numerò i cubiti della Nuova Gerusalemme, lo ha forse misurato, e i figliuoli degli uomini hanno eseguito ciò ch' egli delineò? — disponendo così in giro i fusti del colonnato che apre le grandi braccia come invitando l'umanità a cercare un rifugio in questo tempio?... A quest' ora, io vedo la intera Basilica piena e vivente come un popoloso alveare. Uomini ai balaustri, nel centro, nelle navate; uomini sugli architravi delle colonne, sulle statue, sulle tombe che chiudono papi e re nel loro grembo di porfido — tutti ansiosamente aspettando il momento della consumazione dall'altar maggiore: perchè, vedete, il gran momento è vicino in cui al miglior frutto della terra si mescola il cielo; i grandi ceri palpitano, le giranti spire di bronzo sollevano più superbo il baldacchino; i respiri dell'incenso finora compressi, esalano in nuvole; l'organo muggendo e trascinandosi in bassi suoni, trattiene la voce possente dei bassi, come se il dito di Dio lo ac-

chetasse, sfiorandolo; ed ecco, al suono argentino del campanello, il pavimento è improvvisamente coperto dalle facce adoranti della moltitudine prosternata. »

Forse nessuno ha espresso meglio di Hawthorne il carattere *cattolico* di San Pietro. Leggete in *Transformation* l'ammirabile capitolo intitolato *La Cattedrale del Mondo*. E non credo d'esagerare aggiungendo che in nessun libro meglio che in questo romanzo di Hawthorne sono efficacemente riprodotti i varii aspetti di Roma, nella sua sempre solenne eppur sempre mutabile fisonomia. Chi poi vuol conoscere bene la Roma degli ultimi anni di governo papale (non parlo però in senso politico, intendiamo bene), legga il libro di Hawthorne: la Roma dal '50 al '60, durante l'occupazione francese, rivive in quelle artistiche pagine: e vi rivive tutta. Stupendi i capitoli sul *Museo Capitolino* (il *Fauno*) — le *Catacombe* — *Villa Medici* — *Il cimitero dei Cappuccini* — la *Campagna* — *Gita a lume di luna*.

Come pittura vivace ed artistica degli usi e costumi romani, o meglio romaneschi, che ogni dì più vanno dileguandosi dinanzi all'invadente cosmopolitismo, raccomando il libro dello scultore Story, *Roba di Roma*. È un libro alla Stendhal, più lo stile di un vero artista. La parziale mutazione di Roma divenuta capitale d'Italia ha scemato importanza ad alcune parti dell'opera: o per meglio dire, ha ridotto a documenti del passato pagine che erano riproduzioni del presente.

Ma quelle sui caffè, sulle marionette, sui giuochi, sui teatri, sul Ghetto, e sul Trastevere; la *Caccia alla volpe*, *Pasquino*, le *Fontane*, si leggeranno sempre con vivo interesse. È in questo libro del signor Story che si trovano le bellissime e giustissime pagine su la Rachel, la Ristori, e Tommaso Salvini (nell' *Otello* e nel *Saul*).

Vi è in Roma focolare e alimento per tutte le gradazioni e i caratteri della devozione cristiana: dalla primitiva e severa fede degli apostoli e dei martiri, dall'ascetismo ardente e visionario del medio-evo, alle regolate e disciplinate devozioni degli *Exercitia*, e alle tenerezze mistiche della *Filotea*. La fede di Châteaubriand e quella del *ciociaro* vi sono egualmente appagate: a breve distanza, possono qui inginocchiarsi il puritano e il gesuita: chiunque s' inchina alla Croce, ha in Roma una patria. Aggiungete, che il rituale cattolico qui dispiegato in tutta la sua immensa varietà e in tutta la sua pittoresca magnificenza, tocca il cuore del credente, e colpisce l' occhio dell' artista. Dalla messa cantata nella *Sistina*, alla tragica tumulazione di un cappuccino, che galleria di quadri viventi offre la Roma cattolica! Lo stesso Goethe non sfuggì a queste impressioni — sentì la poesia del rito cattolico, e gli fu *motivo* a molte delle più belle scene del *Fausto*. Le campane di Pasqua; il tabernacolo dell'Addolorata; l' organo e il *dies irae* nella scena della Cattedrale; gli anacoreti, le penitenti, gli angioli e la *Mater gloriosa* nelle stupende scene

mistiche che concludono il poema, son tutti *motivi* cattolico-romani: la scena sublime della Cattedrale fu scritta da Goethe proprio in Roma, e precisamente in villa Borghese, dopo aver sentito della musica sacra in San Pietro.

Fra gli scrittori non credenti che pure intesero e tradussero in splendide pagine la poesia di Roma cattolica, van ricordati, oltre il sommo Goethe, la Sand, Stendhal, Renan, Taine, Castelar. Ma nei libri e nelle tele dei veri credenti, la fede dà alla parola e al colore un accento riconoscibile e più penetrante: e forse Roma cattolica non fu mai così efficacemente interpetrata come nelle belle e veramente angeliche lettere di Alessandrina De la Ferronnaye. (vedi *Récit d'une Soeur*).

Una vivente espressione della Roma *divota*, io l' ebbi, venti anni fa, in una visita che feci allo studio del pittore Overbeck. Disegnava quel giorno un cartone di soggetto evangelico — la vocazione di San Matteo. Non scorderò mai quella figura tedesca, severa ed ascetica; in perfetta armonia con le linee un po' dure, ma caste e spirituali dei suoi disegni. Mi parve un Santo di Alberto Durero, o della vecchia scuola senese. Egli ci illustrò il suo cartone in tono quasi compunto, ma nobile nell' accento e nel gesto. Aveva un lungo soprabito nero, i capelli lunghi raccolti dietro le orecchie sotto una papalina di velluto. I suoi occhi verdi-grigi mi rammentaron quelli di San Luca di Velasquez. Fu gentile con tutti i numerosi vi-

sitatori; ma in special modo con un povero cappuccino che pareva proprio mortificato di tanto onore.... e che non sapendo come corrispondervi in miglior modo, offrì al pio artista una presa di tabacco. Overbeck accettò, e gli sorrise con un sorriso fine di prete e d'artista — degno di esser notato da Sterne.

La grave, blasonica, pontificale Roma del Secento rivive immortale in alcuni poemi di Browning: soprattutto nell'*Anello e il Libro*, e in *Cenciaia*. E questa Roma dal barocco grandioso e triste, è quella che più apparisce, e direi quasi *s'impone*, a chi per la prima volta visita l'eterna città. Nè la democratica vita contemporanea, nè il movimento sociale e politico della capitale d'Italia, hanno minimamente alterato quel carattere di una grandissima parte di Roma. Noi rivediamo anche oggi tal quale la Roma delle vecchie stampe, che facevan tanto fantasticare Goethe fanciullo: anzi, nelle vecchie incisioni ritroviamo Roma più vera e rassomigliante che nelle moderne fotografie. Una fotografia è cosa troppo bella, troppo nuova, troppo lustra, per rappresentarci la vecchia solenne Roma blasonica. Quelle immense piazze con un obelisco o una fontana nel mezzo, traversate da carrozzoni stemmati a quattro cavalli, e da qualche cavaliere in cappa, spada e parrucca — quelli scaloni popolati di mendicanti — quei muraglioni di convento da cui s'affaccia la punta di qualche cipresso nero come il

carbone — quei palazzi scuri ed enormi come fortezze, dai cui cancelli di ferro rugginosi s' intravedono delle rose, e si ode il pacifico murmure di una fontana — quei mucchi di rovine tra cui sono sdraiati dei bufali — quelle architetture strane e barocche ma grandiose ed indimenticabili; periodi ciceroniani scanditi in pietra ed in marmo — tutte queste *romanità*, non si posson sentire e gustare che nelle vecchie stampe.

Ma se la vecchia incisione riproduce efficacemente il guscio dell' animale sparito — mi si perdoni l' espressione — e lo scheletro fossile di una vita che è durata quasi tre secoli; i poemi di Browning hanno rievocato e riprodotto quell'animale e quella vita. Aggiungasi in lode di questo incomparabile poeta, che egli è anche il più grande e più fedele pittore del *paesaggio* romano. Solo gli è paragonabile il Ruskin in alcune pagine dei *Modern Painters*, di *Proserpina*, e di *Praeterita*.

Lo Story nei *Graffiti d' Italia*, e Hawthorne in *Transformation*, son quelli che han meglio sentito il carattere particolare, il magnetico *charme* delle Ville romane. Essi meglio di ogni altro hanno saputo esprimerci la poesia delle elci secolari, delle terrazze di marmo ingiallito, dei sedili muscosi presso le vecchie fontane; la pace dei loro autunnali riposi, il silenzio e la luce d'oro dei loro tramonti.

I tramonti! Avete mai notata la ineffabile poesia, il sublime pittoresco dei tramonti romani? Nè Firenze, nè Genova, nè Napoli stessa,

presentan mai così divino spettacolo. Solo Venezia, qualche volta, può reggere al paragone. Bisogna veder Roma in un tramonto di settembre o di ottobre, dalla terrazza del Pincio. Essa è come trasfigurata in una apoteosi di luce. La cupola di San Pietro giganteggia, circonfusa d'una raggiera d'oro, sulle altre moli romane scintillanti nel passeggero incendio vespertino. In lontananza, i monti Albani, il Soratte, si tingono di un color rancio che lentamente sfuma nel roseo — colore indefinito, diafano, di una mollezza, di una tenerezza, di una pace ineffabile.

Altre volte, specie in autunno, i tramonti romani sono tragici, apocalittici, spaventosi e sublimi. La città pare una smisurata Pompei sotto la cenere. Blocchi giganteschi di nuvole color di rame si affollano a oriente — a occidente, è una immensa tenda di fuoco incandescente. Qua e là, sparsi pel sinistro cielo, immani forme di mostri, tizzoni fumanti, striscie di sangue, rovine babiloniche, confusi avanzi di enormi naufragi.

Il Swinburne nei *Songs before Sunrise* cantando la Roma rivoluzionaria e repubblicana, Mazzini e i Cairoli, Mentana e la *Mater triumphalis*, ha dipinto i queti o tumultuosi paesaggi romani, con la potenza del genio.

Ciò che più di tutto apparisce evidente, scorrendo i volumi su Roma degli scrittori Inglesi — e non solo degli Inglesi, ma d'ogni altra

nazione — è che il vedere Roma è un avvenimento; lasciar Roma è un dolore, una nostalgia. Ma intendiamo bene; per provare questo sentimento, bisogna esser rimasto in Roma almeno per un anno. Chi vi si è trattenuto solo per pochi giorni — le famose dieci o venti giornate delle stupide *Guide* — generalmente parlando, la lascia senza rimpianto. Ma chi vi ha dimorato più di un anno, ne parte a malincuore, e la ricorda sempre con desiderio.

Quanti amici miei che maledicevano i gravi inconvenienti di Roma come città moderna, e sospiravano a Torino, a Milano, a Firenze, abbandonaron Roma allegramente, si accorsero poi con maraviglia che la rimpiangevano, e sarebbero stati felici di ritornarvi! Sì: nonostante le strade sudicie e la micidiale cucina; i ciociari e gli archeologhi, le modelle e i giornalisti, i ciceroni e i pellegrini; nonostante il purgatorio dei suoi ciottoli, e l'inferno delle sue febbri; Roma ci resta in cuore come una sacra memoria, e ci ispira un irresistibile sentimento di devozione filiale.

Molte sono le ragioni di questo fascino che esercita Roma; sopra tutto, la sua varietà. Ripeto: vi sono in Roma sei o sette diverse Rome: la curiosità è eccitata continuamente, e il mutamento di impressioni rende impossibile la sazietà. La prima impressione che fa Venezia è suprema, indimenticabile. Leggete le lettere scritte subito dopo il loro arrivo a Venezia, da Byron, da Shel-

ley, da Ruskin, da Dickens, da George Eliot — per non citare che degli Inglesi. La poesia di Venezia è come una nota deliziosa ed intensa, ma unica. Lo stesso si può dire di Firenze e di Genova. Napoli è un paradiso — ma un monotono paradiso. Quando avete contemplato quel panorama divino che si gode da Chiaia e da Posilipo — quando siete saliti al Vesuvio — o avete percorsa la via di Sorrento, siete come inebriati e *saziati* di luce e di voluttà! Ma Roma! Se siete un disilluso, un malato che cerca la solitudine e la meditazione tranquilla, Roma vi offre più luoghi d'una solitudine, di un silenzio, di una pace infinita, come là presso San Giovanni Laterano. In mezz'ora, potete trovarvi tra il movimento fragoroso del Corso e del Pincio. Dal tumulto di Montecitorio, in venti minuti, potete rievocare i cavalieri in parrucca e le dame in guardinfante, tra le elci e i bossoli di villa Pamphili. Il *tram* della nuova ed allegra Via Nazionale vi mette sulla via che vi condurrà al palazzo dei Cesari e ai titanici avanzi della Roma Imperiale.

Uscite dalle mistiche tenebre delle Catacombe e siete sulla Via Appia. Il pavimento, a grandi pietre scure, è di Roma repubblicana; le tombe schierate lungo la via riepilogano la romana epopea. Da un lato, avete le grandi linee della desolata Campagna, dall'altro s'intravede il mare. Si cammina fra due immensità. Abbiamo accanto le tombe degli Eroi; sotto i piedi le ossa dei Martiri. La Natura e la Storia riunite, non

hanno combinato in nessuna parte della terra una sì prodigiosa armonia. Siete un artista? Eccovi il Vaticano colle sue migliaia di statue, e i miracoli di Raffaello e di Michelangiolo. Eccovi i convegni di artisti contemporanei a Villa Medici, all'Accademia di Spagna. Un Winckelmann, un Goethe, vivono in Roma felici tra i Fori, le Terme, gli Archi, e le mille statue belle di greca bellezza. Un Overbeck vi è beato, pregando nelle vecchie chiese primitive, o sul marmo delle grandi Basiliche, e nella penombra delle Catacombe. Uno Châteaubriand vi adora le magnificenze jeratiche e liturgiche di San Pietro, di Santa Maria Maggiore, di San Paolo. Il patriotta vi segue le tracce delle eroiche disperate difese di Garibaldi, e s'inginocchia nel Pantheon innanzi alla tomba del Re....

E per ultimo, se volete avere un'idea esatta della sterminata varietà di Roma, pensate che l'hanno amata, esaltata, desiderata, e rimpianta con eguale buona fede e con eguale entusiasmo, Goethe e Châteaubriand, Winckelmann e Ruskin, Shelley e Lamartine, Stendhal e Veuillot, Renan e Silvio Pellico, Hawthorne e Andersen, Browning e Castelar, Gregorovius e Alessandro Dumas.... Mi pare una lista abbastanza eloquente: nè certo se ne potrebbe fare una simile per altre città d'Italia e d'Europa.

(*Nuova Antologia,* 1 luglio 1888.)

IL POETA DELLA GUERRA AMERICANA[1]

Da un pezzo in qua, le due parole più spesso pronunziate e stampate sono *Pace* e *Guerra*. Si direbbe che il titolo del gran romanzo di Tolstoï abbia lasciato milioni d'echi in Europa. La guerra! Posta la questione nel campo storico e pratico, forse hanno ragione Hobbes e De Maistre, Swift e Cattaneo, Moltke e Carducci (« spaventosa concordia in un desio... »). Ma in fondo all'intima sua coscienza, l' Umanità sente che la guerra per sè stessa è un male, nonostante il bene che qualche rara volta ha prodotto — un male divenuto forse necessario, perchè logica e immediata conseguenza di altri mali — ma *un male;* e bello e santo è ogni tentativo, ogni sforzo che fanno i popoli per liberarsene.

È vero però, e curioso a notarsi, che questo

[1] Walt Whitman, *Drum Taps*. — Id. *Democratic Vistas*. — Id. *Specimen Days in America*.

male, come tanti altri che affliggono la povera umanità, ha una tremenda attrazione magnetica, stavo per dire *estetica*, per l'immaginazione popolare. Senza uscire dal nostro secolo, la Guerra ha dato un gran contingente alla poesia, al romanzo, al teatro, alla pittura, alla musica. Basti ricordare i nomi di Byron, W. Scott, Campbell, Körner, Rückert, Berchet, Mameli, Stendhal, Hugo, Tolstoï, Whitman, Bret Harte, Eckermann, De Amicis, Deroulède, Zola, Kipling, Vernet, Detaille, Neuville, Vereschagin, Wagner, Liszt... Ogni guerra al nostro secolo si è portata dietro una fioritura di letteratura e pittura che la rappresenta — e in generale è stata un fondo facile e utile di scenario romantico, di effetto sicuro. Ma quelli che hanno schiettamente e profondamente sentito la tragica poesia della guerra, son pochi; Byron, Tolstoï, Detaille, Whitman, Vereschagin, sono forse i più grandi.

La guerra civile d'America è unica nella storia; e per l'importanza sociale di un sacro diritto inumanamente oppugnato ed eroicamente difeso, e per l'immensa vastità e varietà del teatro in cui quella lotta titanica fu combattuta. La schiavitù prosperante in una sola metà della Repubblica aveva creato due mondi ostili: le forme apparenti di governo eran le stesse; ma i costumi, gl'interessi, gl'ideali eran diversi: l'antagonismo fra il Nord e il Sud diventava ogni giorno più palese, più minaccioso. Il quadro drammatico dei patimenti di milioni di creature umane, pittore-

scamente e pateticamente descritto nel semplice ed eloquente libro della Beecher Stowe, commosse l'Europa intera. Ma più che il martirologio dei Negri, colpì e fermò l'attenzione di ogni pensatore d'Europa e d'America un fatto evidente e costante, cioè che anche tra i proprietari più umani, in regioni dove lo schiavo viveva relativamente bene, una fatale demoralizzazione era il giusto gastigo che lo schiavismo infliggeva a coloro stessi che ne traevano profitto e potenza. Il conte di Parigi, nella sua classica e monumentale storia della Gran Guerra, nota con ragione che « la istituzione servile, violando la legge suprema dell'umanità che riunisce con indissolubile vincolo le due parole lavoro e progresso, e facendo anzi del lavoro medesimo un mezzo di avvilimento, non degradava soltanto lo schiavo, ma portava seco necessariamente la depravazione del proprietario; perchè il dispotismo di una razza intera finisce sempre, come il dispotismo di un solo uomo, per turbar la ragione e il senso morale di chi lo esercita. »

La grande lotta, dall'attacco del forte Sunter alla presa di Richmond e alla resa del generale Lee con tutto il suo esercito, durò poco più di quattro anni. Nell'ultim'anno, costò tre milioni di dollari al giorno; lasciò gli Stati Uniti con un debito di due bilioni e ottocento milioni di dollari. Vi morì mezzo milione di uomini: il numero dei feriti è incalcolabile. Ma l'ingente prezzo non parrà troppo caro se si pensi ai due risultati ot-

tenuti — l'abolizione della schiavitù, e la indivisibilità della Repubblica.

Il primo fra i molti eroi della grande epoca, Lincoln, nel discorso inaugurale fatto presso al finir della guerra, pronunziava queste memorande parole: « Dio voglia che cessi al più presto questa grande calamità della guerra; ma se è sua volontà che essa seguiti finchè non siano esaurite tutte le ricchezze accumulate per dugento cinquant' anni dal lavoro senza compenso degli schiavi, e finchè ogni goccia di sangue umano sparsa dallo staffile non sia vendicata col sangue versato dalla spada, seguiteremo a ogni costo nella terribile lotta. »

Ecco la guerra feconda, utile e santa: l'antitesi perfetta delle abominevoli e disastrose guerre di Luigi XIV, e di quelle del primo *Impero*, tanto ingiuste, tanto sanguinose, e tanto inutili a Napoleone e alla Francia.

Nella guerra Americana sono enormi le proporzioni; ma anche il resultato è immenso ed incalcolabile. Mai si combattè su più sconfinato teatro. Il genio militare creò nuovi mezzi di distruzione e per terra e per mare. Si guerreggiò fra le nevi della montagna, fra le paludi, sui laghi, sul mare, in grotte sotterranee e in altezze vertiginose... Ragazzi di quindici anni marciarono intrepidi sotto la mitraglia, accanto ai veterani del Potomac. Si combattè per notti intere fra selve incendiate, o sotto pioggie torrenziali e gelate. Si patì la fame come a Gerusalemme o a

Saragozza; e le febbri miasmatiche e la dissenteria decimarono interi corpi d'armata. I volontari della Unione furon grandi come i volontari francesi del *Novantadue*. Nel seguito di quelle battaglie di giganti, più volte migliaia di giovani correvano a morte sicura, e *sapevano* di sacrificarsi.

L'America dovrebbe alzare un monumento ai suoi *eroi ignoti*. Essi spiegarono il più grande di tutti i coraggi — quello di morire senza la speranza che il proprio nome sia almeno ricordato dalla patria per cui si muore.

Ma Nord e Sud, Unionisti e Separatisti, vantano nomi illustri fra i combattenti della gran lotta. Ed eccettuata la tragica ed unica epoca della Rivoluzione Francese, in nessun dramma della Storia si può rievocare una moltitudine di nomi così insigne e diversa: Lincoln, Grant, Mac Clellan, Lee, Ferragut, Foster, Sherman, Sheridan, Bragg, Scott, Smith, Banks, Hooker, Howard, Franklin, Johnson, Jackson, Macpherson, e tanti altri...

Il poeta della gran Guerra Americana, è Walt Whitman.

Se il genio non fosse, com'è, una straordinaria e meravigliosa conciliazione di ragione e di immaginazione, di fantasia e di euritmia, in uno stesso intelletto; se bastasse il *divus afflatus*, la visione infinita, l'entusiasmo umanitario, Walt Whitman potrebbe collocarsi accanto ai pochi

poeti sovrani. E nonostante i suoi difetti, non so chi potrebbe contrastargli in America il primato della poesia. È senza alcun dubbio il più forte, il più originale, il più caratteristicamente ed essenzialmente *Americano*. La potenza del suo ingegno è così magnetica che si è attirato l'ammirazione dei più autorevoli critici inglesi, del Ruskin, del Rossetti, del Symonds, di Vernon Lee; e l'inno del più gran lirico contemporaneo, il Swinburne. Egli lo esalta come un diretto interpetre delle grandi voci della natura, e come il poeta della democrazia e dell'umanità. È curioso vedere l'autore di *Atalanta*, il più squisito cultore delle forme perfette, inchinarsi quasi a questo colossale e rude *Yankee*. Il Rossetti lo paragona a un gigante che non può arrestarsi alle minuzie descrittive, ma ha in grado supremo la facoltà di vedere in grandi masse la vita umana, e di comprendere nel suo colpo d'occhio i più vasti e svariati panorami. « È nato (dice) a scolpire le sfingi granitiche, non a cesellare l'oro e le gemme. »

La poesia di Whitman è come una produzione naturale, una emanazione di vitale energia. Egli odia tutto ciò che è vecchio e convenzionale, nell'arte e nella vita; e canta i funerali della vecchia poesia feudale con cui si diverte ancora la vecchia Europa.

La comprensione più larga e cosmopolita della idea democratica è quella di Whitman. « A quali storici eventi andiamo incontro! (egli grida). Le questioni più vitali ed ardenti son vicine a

risolversi: da ogni parte son rotti i confini e le barriere delle vecchie aristocrazie. Il piede audace dell'uomo è sulla terra e sui mare; ei colonizza il Pacifico e gli Arcipelaghi; col vapore, col telegrafo, con le macchine, col giornale, confonde ogni divisione geografica e allaccia tutte le nazioni. Fra poco, tutto il nostro globo avrà un cuore solo. »

Whitman dipinge con eguale passione le Ande e il Missourì, le Esposizioni e i commerci, l'uomo di Parigi e il selvaggio: accetta ed abbraccia tutte le espressioni della natura e della vita, tutte le storie e tutte le razze. « Nessuno sarà eccettuato, (esclama in un canto che ho già tradotto) nessuno! Nemmeno voi, forme umane dal profondo, triste, indimenticabile sguardo di bruto; neppur voi, negri d'Australia, che strisciate per terra in cerca di cibo; nè tu, miserabile aborigeno delle colline dell'Oregon e della California. Verrà il vostro giorno – verrete avanti anche voi. Salute al mondo! »

Walter, (o Walt, com'egli ha sempre scritto) nacque presso New York nel maggio del 1819. Suo padre era ingegnere navale, di severi costumi; la madre olandese d'origine. Walt cominciò dopo gli studi scolastici più elementari, una vita varia, agitata, avventurosa. Le tristi e severe lezioni della vita non gli mancarono, fino dalla prima sua gioventù: fu stampatore, maestro di scuola, giornalista, viaggiatore, poi di nuovo tipografo, poi ingegnere navale come suo padre. La prima e

la più importante delle opere poetiche di Whitman è *Leaves of Grass* (*Foglie d'erba*), titolo sotto il quale comprese poi tutte le sue opere poetiche successive. Egli fu spinto a comporre quel libro da un sentimento di indignazione e di rivolta contro il *filisteismo* dei poeti americani suoi contemporanei, da tante pallide imitazioni di poesie inglesi e tedesche, fatte nella terra dei più grandi materiali poetici che presenti la Natura. Vi è un superbo dispregio di ogni tradizione letteraria: vi è una esuberanza che trabocca, nomenclature che fanno sorridere; vi son pagine da *illuminato*, e pagine di materialista — ma non importa — quel libro fu una voce nuova, fresca, *americana:* vi si sente circolare il vento che agita le liane, l'aura delle grandi correnti dell'Ohio e del Mississipì. Emerson esclamò leggendolo: « Alla fine, ecco un *uomo!* » — I giovani ne furono entusiasmati...

Dopo *Leaves of Grass*, la raccolta poetica più notevole di Whitman è quella intitolata *Drum Taps* (*Colpi di tamburo*) e della quale intendo specialmente occuparmi in questo mio studio. I *Drum Taps* furono ispirati dalla grande Guerra di Secessione. Whitman, ardente Unionista, andò al Campo come corrispondente del *New York Times*, e prestò le sue cure ai feriti come infermiere. Ne assistè a migliaia, soldati del Nord e del Sud, indistintamente. Nei *Drum Taps* ha consacrate e eternate le sue personali impressioni; i grandi paesaggi traversati, le fasi e le vicende

terribili della gran guerra, gli arruolamenti, le ambulanze, le terribili marce, i disperati combattimenti.

Come infermiere di ambulanza, Whitman è leggendario in America. John Burroughs, l'amico e biografo del poeta, scrive in proposito queste parole: « Il suo magnetismo era incredibile, inesauribile — ed il vocabolo *magnetismo* non è in questo caso linguaggio figurato, ma un fatto reale, intraducibile con la parola. L' occhio del languente si ravvivava al suo cospetto — le sue più comuni parole erano un tonico riconfortante ». Assisteva infatti nelle operazioni più dolorose; trovava la parola giusta e vera in ogni occasione; ai convalescenti portava fiori di campo e frutta, faceva loro qualche lettura consolante e fortificante. E finalmente, nel quarto anno di questa vita eroica ed evangelica, si ammalò di febbre miasmatica ed infettiva — della quale non guarì mai interamente.

Nel volume dei *Drum Taps* rivive la guerra americana in tutte le sue fasi, e vi ritroviamo tutte le impressioni personali del poeta. Scelgo e traduco letteralmente (quanto è possibile farlo senza alterare l' indole del linguaggio italiano, e diventar ridicoli o barbari per scrupolo di fedeltà), le più caratteristiche fra queste poesie, seguendo un certo ordine di soggetto e di tempo. Cominciamo dal primo risveglio guerriero di Nuova York:

« O superba, o mia incomparabile, o fortis-

sima nell'ora del pericolo e della crisi, o più salda e più schietta dell'acciaio! Come ti slanci, come butti via con mano indifferente gli abiti della pace!

« Ecco oggi a un tratto Manhattâ (Nuova York) insonne fra le sue navi, fra le sue incalcolabili ricchezze, con milioni di figliuoli attorno, riuniti nel momento, nel cuor della notte, alle prime notizie del Sud — s'infiamma e pesta indignata il terreno.

« La notte ne sentì l'elettrica scossa; e all'alba, il nostro immenso alveare riversò fuori le sue miriadi con un infinito ronzio. E dalle case, e dalle botteghe, e da tutte le porte, irruppero tumultuose....

« Al suon del tamburo, s'armano gli operai abbandonando febbrilmente cazzuola, squadra e martello. Il legale lascia l'ufizio, e si arma; il cocchiere salta giù da cassetta, buttando le redini sul collo a' cavalli; mercanti, portieri, librai, da ogni parte, si raccolgono in gruppi e si armano.

« Le nuove reclute (ci son dei ragazzi, ed i più vecchi insegnano loro a portar l'armamento) già affibbiano il sacco con diligenza. Fasci di fucili brillano in tutte le case, in tutte le strade.

« Reggimenti armati arrivano, traversano la città, vanno a imbarcarsi. Come son belli coi loro fucili a spalla, le facce brune bagnate di sudore, gli zaini polverosi, marcianti a rango.... Vien voglia di abbracciarli.

« Armi! è il grido generale. La gran città

ha il sangue alla testa. Le bandiere sventolano sui campanili, da tutti i pubblici edifizi, dalle finestre delle case.

« La madre bacia il volontario che parte; il figlio bacia la madre: lenta è la madre a staccarsi da lui.... ma non una sola parola per trattenerlo!

« Partono a sciami. File di *policemen* precedono, facendo largo a fatica. L'entusiasmo non ha più limiti: grida frenetiche manda la folla ai suoi favoriti.

« L'artiglieria, i silenziosi cannoni, lucidi come oro, saltan leggieri sul selciato; presto, staccati, cominceranno il loro rosso lavoro....

« Preparativi in massa, servizi di ambulanza, fasce, filacce, medicine; le donne s'offrono volontarie infermiere; è la guerra sul serio, non più da parata; una razza armata che s'avanza per non tornar più addietro.... Sia per settimane, per mesi, per anni, ciò poco importa ».

A momenti, il poeta, tra il tumulto civico e militare, prova come un sentimento nostalgico di silenzio e di quiete, e aspira al suo primitivo ideale: è l'eterno « *o rus!* » — l'eterno « *O ubi campi* », di tutti i poeti; ma questa nota antica, in bocca americana ci suona nuova:

« Datemi lo splendido tacito sole, sfolgorante con tutti i suoi raggi; datemi i succulenti frutti d'autunno, maturi, rossi nei pomari; datemi un campo dove non mietute crescano alte e fresche erbe; datemi messi e grani, e animali serenamente

moventisi e respiranti pace; datemi le notti perfettamente quiete in riva al Mississipì, guardando le placide stelle; datemi un giardino di bei fiori, tutto fragranze quando il sole si leva, dov'io possa passeggiare non disturbato; datemi una donna dall'alito fresco e soave, della quale io non sia stanco mai; e che io n'abbia un perfetto bambino, lontano di qui, lontano dai rumori del mondo! — oh, sì, una rurale domestica vita! E datemi di mormorare spontanei canti, solo, a modo mio, unicamente per i miei orecchi; datemi la solitudine, la Natura, e le sue salubrità primitive.... »

« Ma no, (soggiunge subito il poeta) non è questo il momento di tali voti. Ora mi giova veder visi e strade, fantasmi incessanti incalzantisi sui marciapiedi: interminabili processioni di uomini e donne, camerati a migliaia. Nuovi visi ogni giorno, nuove conoscenze, nuove strette di mano.

« Nelle grandi strade, i soldati in marcia, a suon di tamburo o di tromba. Quelli stan per partire — impazienti, accesi in volto, ridenti: questi, tornano dal campo, a fila diradate, giovani con aria di adulti, magri, consunti, non guardando nulla, severi. Oh, datemi la vita di New York, le navi che si armano, le fiaccolate notturne, i vagoni militari che partono, gl'inni patriottici, il popolo senza fine, con le sue folle, le sue passioni, i suoi gridi: il rullo dei tamburi, lo scattar dei moschetti, la vista dei feriti che

passano, le bandiere ai balconi ed agli alberi delle navi, — bandiere bagnate nel profumo della guerra — bandiere magnetiche come gli occhi di una bella donna! »

Ma il posto del poeta è alle ambulanze, negli spedali improvvisati, fra i feriti e gli agonizzanti.... Quanti spettacoli tragici e patetici ha visto, nei quattro lunghi anni della terribile guerra!

Eccone uno veramente Rembrandtiano, di una spaventosa efficacia, indimenticabile:

« Una marcia forzata, a ranghi serrati, per ignota strada, traverso un fitto bosco, a sordi passi, nel buio; il nostro esercito sconfitto, con perdite severe, e i tristi suoi avanzi in ritirata! — finchè a mezza notte si scorge vicino un edifizio foscamente illuminato, e facciamo alto.

« È un' antica e vasta chiesa, che ora è divenuta spedale provvisorio.

« Vi entro, e vedo uno spettacolo che vince ogni descrizione poetica, ogni pittura.

« Ombre di un profondo nero, qua e là illuminate da mobili candele e da lanterne, e da una gran torcia di resina con una selvaggia rossa fiamma e nuvoli di fumo. E attorno gruppi di forme umane che vagamente distinguo, sdraiati sul pavimento, distesi sulle panche della chiesa.

« Ai miei piedi, più distintamente, vedo un soldato, un ragazzo, in pericolo imminente di morire d' emorragia (è ferito nell' addome) e gli ristagno momentaneamente il sangue, (la faccia

del giovinetto è bianca come un giglio) — e poi, prima di rientrare nelle file do un' ultima occhiata, per afferrare tutta la scena.

« Espressioni diverse di volti, positure indescrivibili di morenti e di morti, — alcuni nel buio; chirurghi che operano, aiutanti che fanno lume, l'odore dell' etere, l'odore del sangue....

« E la folla, oh la folla di tante forme insanguinate di soldati (anche il sacrato fuori della chiesa ne è pieno), alcuni sulla nuda terra, alcuni su delle assi, altri su delle brande, alcuni già inondati di freddo sudore e fra gli spasimi dell'agonia.

« Di tanto in tanto, fra i gemiti, un urlo; e ordini concitati dati a alta voce; e alla luce delle lanterne e della gran torcia a vento, il luccichio dei piccoli strumenti d'acciaio dei chirurghi.

« Ma di fuori ecco il grido: Avanti soldati! — e io mi chino sul moribondo giovinetto, che apre gli occhi e mi fa un mezzo sorriso, poi adagio adagio li richiude.... e riprendo il mio posto nelle file, e si riparte, marciando fra le tenebre. »

Talvolta la pittura diventa una *rêverie*, una reminiscenza triste e acutamente poetica, come in questi *Sogni di guerra:*

« Di tanti visi di soldati in battaglia, del primo sguardo di chi è ferito mortalmente — di quell' indescrivibile sguardo — dei morti distesi supini, a braccia aperte.... io sogno, sogno, sogno.

« Di scene naturali, di campi e montagne, di cieli tanto belli e limpidi dopo la burrasca, della luna così spiritualmente scintillante, mentre da noi si scavano in silenzio delle trincee, e s'alzano dei terrapieni.... io sogno, sogno, sogno. »

Questo vero poeta, amante del popolo e credente nel popolo, ebbe la gioia e il trionfo di vederlo resistere alle più dure prove restando sempre puro ed eroico. Popolani delle officine e delle campagne furono egualmente ammirabili nelle grandi marce, nelle battaglie micidiali, nei lunghi assedi e nei lunghi dolori degli spedali, sopportando intrepidi le amputazioni, le febbri, la immobilità nel letto angoscioso, senza un lamento codardo, senza ombra di dubbio o disperazione della santa causa che difendevano. E quando arrise finalmente la vittoria, e la Libertà, e l'Unione furono salve; quei degni figliuoli di America tornarono semplici e fieri alle loro botteghe, al paterno aratro, alle officine ed ai porti, riassorbiti nelle pacifiche industrie della gran madre patria.

Sul terreno sanguinoso, sotto le mobili tende, sotto il tetto degli spedali, Walt Whitman medicò, assistè, confortò feriti e malati d'ogni genere; con l'apparente impassibilità del chirurgo, e con la simpatia e l'ardore del poeta. Udite lui stesso:

« . . . . Seguito da un letto all'altro, non trascuro nessuno. Con ginocchia piegate e mano

sicura, medico ogni ferita, con fermezza, con apparente durezza — i dolori sono acuti, ma inevitabili.... Ecco uno che mi guarda con occhi supplichevoli. Povero ragazzo! Io non ti ho mai conosciuto, eppure credo che in questo momento darei volentieri la mia vita per salvare la tua.

« A un altro letto. Questi ha la testa sfracellata (povere mani convulse, non strappate la fascia!) Ecco un soldato di cavalleria: esamino la ferita del collo — è trapassato a parte a parte da una palla. Il respiro è già rantoloso, l'occhio è annebbiato; ma la vita del giovine lotta energicamente ancora. Vieni, o bella Morte, non indugiar troppo, per carità!

« A quest' altro, fu amputata la mano. Muto le filacce aggrumate al tronco del braccio, lavo e rifascio. Egli giace riverso, la testa piegata sul guanciale, guardando dalla parte opposta. Tien gli occhi chiusi, ha pallidissimo il viso, non osa guardare il moncherino sanguinoso — e ancora non lo ha guardato....

« Io son fedele; nulla mi fa indietreggiare. La coscia fratturata, la spalla forata, il piede trafitto, il cranio spaccato, la ferita all' addome, la divorante cancrena, putrida, nauseabonda.... tutto io esamino e medico con mani impassibili — ma qui, qui dentro, sento un fuoco che mi consuma, una fiamma che mi divora! »

Talvolta in questo bello e terribile volume un episodio patetico spicca e si distingue e ci attira magneticamente. Io conosco poche poesie

nella moderna letteratura europea di un patetico così realistico e penetrante come *La lettera dal campo*, di Whitman. È degna di stare accanto al *Canto della Camicia*, e al *Ponte dei Sospiri*, di Tommaso Hood. Eccola:

« Accorri dai campi, padre, e tu, madre, scendi alla porta di casa. C' è una lettera del vostro caro figliuolo.

« È l' autunno; e gli alberi muovono le scarse foglie sempre più gialle e rosse al mite vento d' ottobre attorno ai villaggi dell' Ohio. Le mele maturano nei pomari e i grappoli tra i festoni delle viti. Non sentite l' odore dell' uva nella vigna, e la fragranza della saggina su cui ronzan le api? — Disopra, il cielo è così calmo, così trasparente dopo la pioggia, sparso di nuvole maravigliose. Sotto, tutto è tranquillo, bello, e vitale — e la campagna prospera divinamente.

« Sì, giù nei campi tutto va bene.... ma ora accorri dai campi, o padre; e tu, madre, scendi alla porta immediatamente.

« Essa s' affretta quanto può — con qualche presentimento — con passi vacillanti.... non si trattiene a ravviare i suoi capelli bianchi, nè ad aggiustarsi il cappello.

« La busta è presto aperta. Oh! non è lo scritto del nostro figliuolo, non c' è che la firma di sua mano: una mano estranea ha scritto per lui. Che colpo al cuore della madre! Tutto vacilla e ondeggia al suo sguardo — scintille e tenebre le abbaglian la vista. Essa può solo distinguere

qualche parola, qualche rotta frase: *ferita di carabina — assalto cavalleria — nel petto — portato all' ospedale — molto aggravato — presto sarà meglio.*

« Ahimè, povero ragazzo! Egli non può più star meglio — nè forse ha bisogno di star meglio quella brava e semplice anima. Mentre son lì a piangere presso l' uscio della sua casa, egli spira. Il figliuolo *unico* è morto.

« Chi ha bisogno di star meglio è la madre. Dimagrata a un tratto, vestita di nero, il giorno mangia appena, la notte dorme agitata: si veste piangendo, smaniando in un acuto desiderio.... oh, di potersene andare, sparire, senza che nessuno in casa se ne accorga — sfuggire alla vita e sparire.... e andargli dietro, cercarlo, ritrovarlo, e star sempre con lui, col suo figliuolo unico, morto! »

Ma tanto eroismo, tanti sacrifizi, furono alfine compensati dalla più splendida delle vittorie. E quando a queste tenne dietro il grande atto di giustizia, che la Natura e l'Umanità, il Diritto e il Vangelo imponevano, un altro poeta americano, John Whittier intonava questi entusiastici e popolarissimi versi:

« Suonate, o campane! ogni vostro colpo annunzi esultando la sepoltura del gran delitto. Lungamente, profondamente, chè tutti possano udire, suonate per ogni orecchio che ascolta nel Tempo e nell'Eternità.

« Inginocchiamoci! In queste squille parla oggi Dio stesso; e questa nostra terra oggi è sacra. Compiuto è il grand' atto. Nel circuito del

sole tutti ora lo sanno: e questo evangelo fa lieti i tristi, eloquenti i muti, e fascia la Terra con una zona di luce e di festa. »

E Whitman vide e cantò il *Ritorno degli Eroi:*

« Passate, passate, o brigate altere, dalle forti gambe muscolose, dalle spalle quadrate e robuste, coi vostri sacchi, coi vostri moschetti!

« Ma ecco rimbombano ancora i tamburi — e un altro esercito s'agita in vista; un altro affollato esercito, trascinantesi alla retroguardia; spaventevole reduce esercito, di reggimenti che fan pietà, afflitti da mortale diarrea, dalle febbri....

« E voi, o prediletti, o figliuoli mutilati della mia terra, con le fasce ancor sanguinose, appoggiati alle grucce....

« Io vidi il giorno che tornaron gli eroi — ma gli eroi non mai sorpassati non tornano più — e in quel dì non li vidi.

« Nè io vi dimentico, o Dipartiti; non vi dimentico in nessuna stagione. E spesso, quando, come ora, sto all'aria aperta, e che il mio spirito è in pace perfetta, le vostre memorie, come cari fantasmi, mi passano accanto splendide e silenziose. »

E nel pensiero dei cari morti, il poeta ode la madre Natura che li raccomanda alla Terra.

« Assorbiscili bene, o mia Terra, te lo comando. Non perdere un solo dei miei figliuoli — non ne perdere un atomo.

« E voi, ruscelli, bevete il loro caro sangue.

Terra e aria, essenze vegetali, letti profondi dei fiumi, montagne, boschi dove il sangue dei miei figliuoli corse rosso a torrenti — e voi, alberi, giù nell' intime vostre radici, assorbite i miei morti, i bei corpi dei miei giovani morti. Serbatemeli fedelmente: fra anni, fra secoli, me li renderete in essenze invisibili, in odorose vegetazioni, in zeffiri scorrenti sui prati. Mi renderai, o Terra, i miei diletti, i miei eroi; mi farai respirare di nuovo il loro alito.... senza che un atomo solo vada disperso. »

Quattro sono, a mio parere, le più grandi immaginazioni poetiche contemporanee: Carlyle, Michelet, Victor Hugo, Walt Whitman. In Carlyle è più violenta ed apocalittica; un soffio ardente di poesia ebraica gli viene attraverso la tradizione puritana, e fa di lui una specie di profeta, di *veggente*. In Victor Hugo, predomina la magnifica e splendida visione, che è al tempo stesso plastica, colorita e sinfonica. In Michelet, la emozione contagiosa, il grido e il gemito lirico, passionato. In Whitman, la gioia eroica della vita individuale, e il sentimento e l' entusiasmo della vita universale; dall'ala di una lodola agli splendori dell'Orsa Maggiore.

Tutti e quattro si distinguono per un sentimento profondo, filiale, religioso della natura, e per una potenza maravigliosa di sintesi. « La Natura, la vera Natura, da tanto tempo assente nella nostra arte, deve compenetrare colla sua

sana e larga atmosfera ogni poesia, ogni estetica composizione. Nè intendo per Natura solo i verdi e molli sentieri, e le margheritine e i rosignoli dei poeti Inglesi — ma il globo intero con la storia geologica; il gran Cosmos, con le sue nevi e i suoi fuochi, che rotea traverso le illimitabili aree, leggiero come una piuma, benchè pesi bilioni di tonnellate »... Son parole di Whitman.

E per lui l'Universo è cosa sacra, vivente, simbolica ed adorabile. Che differenza dal vecchio mondo dei poeti metafisici, il quale non è che una concezione geometrica e meccanica, e pare cristallizzato in una spaventosa monotonia. E per Whitman, come per Carlyle, la contemplazione dell'Universo è più spesso *mistica* che *scientifica:* la tradizione orientale si riflette in questi due grandi ingegni moderni. Ecco una breve poesia di Whitman, significantissima in questo senso:

« Quando udii il dotto Astronomo — quando le prove, le figure, furono allineate in colonne dinanzi a me; — quando mi si mostrarono le carte, i diagrammi, e si addizionò, si divise, si misurò; — quando sedendo udii il dotto Astronomo discorrere fra grandi applausi nella Sala della Conferenza; — oh, come presto divenni stanco e malato! — Finchè alzatomi, e chetamente uscito, vagai da me solo — nella mistica umida aria della notte; e di quando in quando — alzando gli occhi, guardavo, in perfetto silenzio, le stelle. »

Oggi che le dottrine pessimistiche e fatali-

stiche trionfano in quasi tutta la letteratura europea, la lettura di Browning, di Tolstoï, di Whitman, è un tonico salutare — pel quale svaniscono, come sogni cattivi all'Aurora, la poesia e la filosofia della disperazione, il disgusto, la sazietà, la noia, e lo scetticismo.

Per molti, la prima lettura di Whitman è stata una rivelazione, un avvenimento decisivo nella vita. « Dacchè leggo Whitman, scriveva la signora Gillchrist, non posso leggere altri libri: mi tiene assolutamente in suo dominio, come incantata; e lo leggo e rileggo con crescente diletto e maraviglia. Non avrei mai sognato che le parole potesser cessare di esser parole per divenire correnti elettriche, come queste di Whitman.... Le sue poesie non sono la biografia di un uomo, ma la sua *attuale presenza*. Egli ha ragione quando dice — Camerata, questo non è un libro. Chi lo tocca, tocca un uomo. — Egli ha trasfuso talmente la sua personalità nelle sue parole, che ogni lettore sente di essere in immediata relazione con lui. Le sue parole ci attirano e afferrano più di ogni sguardo, più di ogni stretta di mano. Se le sue poesie non son tutte di egual bellezza e grandezza, son però tutte *vitali* — si direbbe che non furon *fatte*, ma che *vegetano* come una pianta. » Quest'ultima osservazione è giustissima; e non è applicabile fra tutti i poeti moderni che ad altri due — Burns, e la Browning.

Le *Leaves of Grass* somigliano infatti più un'opera naturale che una produzione artistica

— più una foresta, che una cattedrale. Si direbbe che vi circola il vento, vi si ode il ritmico respiro dell'Oceano, vi odora la grande flora americana, e vi batte la pioggia, e vi sfolgora il sole. Altro gran pregio e caratteristica di questo poeta è il suo sentimento del mondo moderno, del *Presente*. Quello che più fa indietreggiare certi poeti *feudali*, più attira Whitman. La vecchia Terra ha sempre per lui la freschezza della gioventù; anzi, e nella natura e nella storia, Whitman preferisce sempre il Presente al Passato. Noi siamo gli eredi del tempo (egli canta) e le nostre generazioni son meno malate e meno infelici di quelle passate.

Letto in faccia al mare, o al cospetto delle Alpi, o in una primitiva foresta, o sotto un cielo stellato, ogni poema rimpiccolisce. I più, anche notevoli, ci fan sorridere di compassione. — « Per giudicare del merito intrinseco, sostanziale di un poema, figuriamoci che cosa ne direbbero il mare, gli astri — che cosa ne direbbero i *morti?* » — E un pensiero di Whitman stesso che mi fa tanto pensare.... Quali poesie reggerebbero alla formidabile prova? Ben poche: ma alcune, sì. Giobbe, Isaia, Omero, Eschilo, Lucrezio, Dante, Shakespeare, son grandi come le Alpi, profondi e imperscrutabili come l'Oceano e il sepolcro. Ma *dopo* loro? Fra i moderni, chi? — Forse, Goethe, Shelley, Browning, Victor Hugo e Walt Whitman.

Non mi parrebbe aver dato un'idea adeguata di questo poeta, e mi parrebbe troppo incompleto

questo mio studio, se non dessi qualche saggio delle poesie essenzialmente democratiche e americane di Whitman. L'imbarazzo è nella scelta.... Eccone una sul vascello della democrazia e sul palazzo di una Esposizione mondiale.

« Voga, voga a gonfie vele, o vascello della Democrazia! — Tu porti un carico prezioso, tu porti con te il Presente e il Passato. — Coi tesori dei continenti dell'Ovest, navigano sulla tua chiglia le reliquie delle nazioni anteriori, con tutte le loro antiche lotte, martiri, eroi, guerre, epopee. — Guida con mano ferma e con occhio sicuro, o pilota! — La venerabile Asia sacerdotale fa oggi vela con te; con te la regia Europa feudale. »

Il simbolico vascello va alle rive dell'Ovest, là dove il cervello moderno può concepire liberamente; dove il braccio moderno non è vincolato da secolari pregiudizi; dove l'azione tien dietro immediatamente al pensiero. Là, in un colossale edifizio di cristallo e di ferro, si esporranno le maraviglie della industria universale. Questo palazzo sarà « più alto, più bello, più vasto di quanti ne furon mai. Maraviglia della terra moderna, vincendo di gran lunga le sette antiche maraviglie, slanciando al cielo, piano su piano, le sue grandi facciate di cristallo e di ferro, rallegrando il sole ed il cielo, raggiante dei più vivaci colori, lilla, rosa, verde marino, cremisi, avrà un aureo tetto, sul quale sventolerà il tuo sacro stendardo, o Libertà, e attorno le bandiere di tutti i paesi del mondo. »

Egli ha coscienza intera e perfetta del messaggio ch'ei porta, come uomo e come poeta, all'America. Egli sa di essere il *pioneer* di un nuovo mondo sociale e poetico; la voce della Democrazia e della futura America. Uditelo. Sono accenti di una novità unica, e di una indiscutibile potenza:

« Come un grande uccello dalle libere ali, lieto, fendendo i larghi spazi del cielo; tale sarebbe il pensiero che vorrei indirizzarti.

« Io non ti porto le affettazioni dei poeti di altre terre — nè i teneri complimenti che duran da secoli — nè le rime, nè i classici, nè il profumo delle corti e delle biblioteche.

« Ma l'odore delle foreste di pini del Maine, l'alito delle praterie dell'Illinois, l'aria libera della Virginia, della Georgia e del Tennessee; o degli altipiani del Texas, o delle boscaglie della Florida; — le nere correnti del Saguenay, e la larga estensione azzurra dell'Uron....

« E mormorante al disotto, penetrante ogni cosa, il murmure continuo del mare; il suono che suona eternamente dai due Grandi Mari del mondo. »

Nel medesimo canto, son queste belle e fresche e sane parole:

« Ancora la primavera! Ancora la freschezza e gli odori, e il cielo terso della Virginia, dal blù trasparente e argentino.

« Ancora la porpora mattutina delle colline; ancora l'erba immortale, così silenziosamente dolce e verde.

« Ancora le rose fiorite, rosse come sangue.

« Profumate questo mio libro, o rose rosse come il sangue! Potomac, bagnane delicatamente ogni verso con le tue acque! Dammi qualche cosa di te, o Primavera, prima che io lo chiuda, per mettere fra le sue pagine. »

Infatti nelle *Leaves of Grass*, il fondo, il materiale poetico è solo la Natura e la Democrazia. Ogni tema vecchio medievale, è sparito. Nessuna ornamentazione di *stilista*, nessuna esercitazione rettorica, nessuna classica reminiscenza. Se non ci fosse stato un sol libro al mondo, Whitman avrebbe pensato, sentito e sentito egualmente il suo libro. Non vi son duelli, nè adulterî, nè grandi personaggi, nè donne isteriche, nè leggende, nè romanze, nè eufemismi, nè rime.

Il libro somiglia l'uomo; anzi *è* l'uomo. Del quale, ecco il *ritratto*: — e con questo, chiudo questo mio studio, che so incompleto, ma che spero sia *suggestivo*, e che perciò raccomando in particolare ai giovani.

« Ho amato la terra, il sole, gli animali; ho disprezzato le ricchezze. Ho fatto sempre l'elemosina a chi me l'ha chiesta; ho trovato una parola anche per i pazzi, ed i rei; ho consacrato il mio lavoro e speso i miei guadagni per gli altri.

« Ho odiato i despoti; non ho mai disputato di Dio; non ho fatto di cappello nè a uomini nè a cose. Ho avuto simpatia e frequentato di preferenza, le persone di temperamento possente ed inculto, i giovani, le madri di famiglia.

« Mi leggo ora queste pagine all'aria aperta, ne rivedo le stampe allo stormir delle fronde, sotto un bel cielo, presso l'acque correnti.

« Ho respinto sempre da me tutto ciò che avviliva la mia anima, o macchiava il mio corpo. Non ho reclamato per me cosa alcuna che io non abbia reclamato per gli altri.

« Son corso al Campo — vi ho trovato e accettato ed amato camerati a migliaia, venuti da tutti gli Stati.

« Questa mano, questo braccio, questa voce, hanno rialzato, richiamato in vita, nutrito, confortato molti corpi prostrati. Le braccia di mille volontari si sono incrociate al mio collo, e vi hanno trovato riposo — molti baci di soldati son rimasti su queste labbra barbute — sul mio petto, più di un soldato morente ha appoggiato il capo spirando. »

È semplice e grande.

È un ritratto da far rizzare i capelli a tutti gli *Estetici* — e da far venire un colpo apoplettico a tutti i *Parnassiens* e a tutti i *Decadenti* di questa fine di secolo.

(*Nuova Antologia*, 1 dicembre 1891.)

UNA NUOVA POETESSA AMERICANA[1]

Non si è mai scritto tanti versi in Europa e in America quanto in questa *fine di secolo*, e mai vi è stata tanta scarsità di vera poesia. L'abilità tecnica e ritmica, l'artificio del verso, hanno raggiunto il colmo del raffinamento — si son visti dei *tours de force* maravigliosi; la fantasia si è spinta fino alle stravaganze grottesche dell'allucinazione; si è consumata e avvilita in desiderî insaziati e insaziabili di voluttà senza nome — ma la poesia non ha quasi mai risposto all'appello. Pochissime e tanto più ammirabili eccezioni non infirmano la mia asserzione. Si è fatto del bizantinismo, dell'archeologia poetica, e si è avuto echi ingegnosi piuttosto che viventi voci poetiche. Naturalisti, veristi, *parnassiens*, estetici, simbolisti, impressionisti, decadenti, vibristi, tutti gli *ismi* e gli *isti* delle nuove scuole, dai programmi così presuntuosi, non hanno dato un solo vero e grande poeta, paragonabile ai sommi che

[1] *Lyrics*, by Cora Fabbri. — Harper and Brothers — New York, 1892.

fiorirono nella prima metà del secolo — a uno Shelley, a un Byron, a un Tennyson, ai due Browning, a un Victor Hugo, a un Heine, a un Leopardi. Questi nuovi poeti *stilisti* sudano come ciclopi nella caverna; torna in mente il *parturient montes*... ma il *mus* che nasce non è neppur vivo — è un aborto. Mai, o quasi mai, una strofa di pura vena, ispirata, una immagine naturalmente poetica, un'espressione creata e non penosamente cercata. Perciò, quando accade il miracolo di udire una nota pura e schietta di vera lirica, bisogna salutarlo riconoscenti, e richiamarvi l'attenzione dei distratti e degli indifferenti.

Ecco oggi da Nuova York un volume di *Liriche* di Cora Fabbri, giovine donna appena ventenne, morta tre mesi fa in Italia, a San Remo. È un libro dove, nonostante alcuni difetti puramente tecnici, alcune debolezze e ripetizioni, e qualche reminiscenza, la vera poesia abbonda limpida e pura come una sorgente di montagna — una poesia che si direbbe venuta naturalmente, come cresce una bella pianta, come butta una limpida fontana: della vera e schietta e sana poesia, quale non s'era più udita in lingua inglese, dopo l'*Italian Garden* di Mary Robinson e dopo i *Lieder* di Amy Levy. Ma la Robinson, e la Levy, come la loro grande preceditrice la Browning, hanno nei loro canti la passione e il dramma del rosignolo: la Cora Fabbri ha il semplice trillo argentino della lodola mattutina.

Aprite a caso il volume, a qualunque pa-

gina vi troverete immagini ed espressioni essenzialmente poetiche e liriche, e che sono per lo più intraducibili, come ogni strofa veramente *lirica*. In questo mio *ritratto letterario*, spero poter dare una idea della poesia di Cora Fabbri traducendo letteralmente varie note delle sue armonie: ma vi sono qua e là espressioni così eteree, spirituali e musicali, la frase poetica è così intimamente legata alla rima, che è impossibile ogni tentativo di traduzione. Certe poesie della Browning, di Swinburne, del Rossetti, della Robinson, della Fabbri, son fiori delicatissimi che bisogna odorar sulla pianta. Pei lettori a cui è familiare la lingua Inglese, cito subito ad esempio alcuni squisiti versi di Cora che perdono troppo in una traduzione, sì libera che letterale.

The tangled vines held roses —
Pale buds with folded leaf —
Set deep in thorns, like pleasures
Born from a bed of grief,

. . . . . .

Over the West there the moon is afloat
On a pale-green sea in a silver boat.
She has set on fire her Night-bird's throat,
That grows more perfect with every note.

. . . . . .

The sleeping woods, whose birds are spoken dreams.

E chi non avrebbe scrupolo di alterare i seguenti versi traducendoli, cioè guastandoli?

Lady, thine eyes'eclipse hath drawn the rare
White moon of joy behind a cloud, and stole

Its star-tide; yet thy memory is there
To shed its soft light where the shadows roll.
I lean out from the window of my Soul,
And see my whole sky luminous and fair.

Per chi ha il sentimento della poesia, e familiarità coi poeti Inglesi, apparirà da questi soli versi che Cora Fabbri aveva quel sacro dono, istintivo e misterioso, che non si acquista e non si comunica,

« The consecration, and the poet's dream »

e che ai suoi attoniti occhi splendeva spesso

« The light that never was on sea or land. »

L'elemento puramente lirico compenetra tutto il volume, che nella sua unità è abbastanza vario. Le poesie potrebber dividersi in varie distinte sezioni: paesaggio, ritratti, *lieder*, ballate, elegie, e meditazioni poetiche. Alcune son paesaggio e ballata ad un tempo, come *White Roses*. Note passionate, pure ma intense, piangono nelle *Minor Notes*. Nella poesia *Heart Songs* risplende la leggenda orientale, come nei canti di Rückert. Se la *Lady Maud* è complicata e drammatica, *Anita* è semplice e rurale come un quadro di Millet. In molte è presente il funebre presagio della morte immatura, come in *Dead Leaves*, *Peace*, *With the Linnets*, *Died Young*.

Nella famiglia dei poeti Americani essa non rammenta mai le vere voci Americane, quali Bryant, Emerson, Poe, Miller, Whitman; ma ricorda quei poeti del Nuovo Mondo che han tolto

ispirazioni e forme dalle tradizioni poetiche della vecchia Europa — da poeti Inglesi e Tedeschi soprattutto. Si *sente* che essa ha letto e ama Keats, Shelley, la Browning, Swinburne, Rückert e Heine... e si sente che essa è nata in America di padre italiano, e che ha vissuto vari anni in Italia. (Vedi le poesie *Firenze*, *Colline Toscane*, *Stornelli*, *Minor Notes*, *Anita*, *ecc.*)

In tutte le pagine di questo ammirabile libro respira vivo e schietto il sentimento e l'amore della Natura: della Natura vista direttamente e non attraverso i libri: le descrizioni vi sono rarissime, e sempre di carattere poetico; mai abuso di colorito, o frasi da *atelier;* essa non descrive per descrivere, ma perchè vede e sente; procede per via d'immagini e di similitudini, come la Browning e come Lamartine, e ottiene più effetto che coi soliti sfoggi di tavolozza. Forse perchè doveva vivere tanto poco su questa nostra terra, le bellezze naturali la colpivano sempre come una adorabile novità. Aveva il sentimento della natura e della bellezza in una intensità straordinaria. Leggendo i suoi versi, si direbbe sempre che ella vede *per la prima volta* il mare, la luna, i fiori, i boschi, le stelle, tanta è l'estasi lirica con cui li contempla. Guarda, sorpresa ed attonita, le cose belle, con la maraviglia di una bambina e col sorriso di un angelo.

Come Keats, che era il suo prediletto poeta, e col quale essa ha tante affinità, — anche nella

morte — Cora Fabbri vedeva sotto il divino velo della bellezza anche le cose più dolorose e più lugubri; vedeva tutto *trasfigurato* col suo occhio di poeta. La morte stessa, la morte nel fior degli anni, è cantata da lei con adorabili immagini, con un sentimento tutto greco della bellezza, in una poesia che essa dettò pochi mesi prima di morire, quasi presàga. La traduco letteralmente:

« E ora essa dorme senza sognare, — indifferente alle lodi o ai biasimi umani. — Il suo nome non è per il mondo altro che un nome, — lo dimenticheranno domani, o anche prima. — Oggi essa è così pallida, che il suo viso somiglia — un piccolo fiore illuminato dalla luna.

« Le sue palpebre velano i suoi soavi quieti occhi — come foglie chiuse attorno a due mammole morte. — Quegli occhi non guarderanno più attoniti, — nè il dolore li toccherà, nè li offuscheranno le lacrime. — È morta così giovine, come neve che rimane appena — un'ora su la terra, per esser troppo pura e troppo bianca.

« Se essa potesse di nuovo parlare, che cosa direbbe? — Di quali bianchi giorni, in quali obliate primavere? — Quali improvvisi augelli con l'estate su le loro ali? — Quali pensieri troppo puri per qualunque nostra dimora? — Essa cadde addormentata così presto su la via, — con gli occhi ancora pieni di sogni, e le mani di fiori.

« Morì troppo giovine, per conoscere i languidi anni — di fallaci e incomplete felicità. — O cara fanciulla morta, tu non avrai da doler-

tene, — nè vedrai piombare le tenebre dove brillava il raggio del sole, — nè perderai di vista le tue stelle per avere gli occhi pieni di lacrime. — Essa era troppo giovine, per sapere che i suoi sogni eran sogni...

« O occhi pieni di pace, noi siamo più savi di voi — perchè sappiamo che ogni sogno svanisce — e che il male ci è sopra anche quando preghiamo — e il dolore ci è presso anche mentre sorridiamo. — Ahimè! sotto un cielo così puro ed azzurro, — quanto male, e quanto affanno continuo!

« Noi impariamo le verità della vita diventando savi traverso i dolori. — Vediamo gli uomini seminare perchè altri raccolga — vediamo gente che ride, mentre altri piangono accanto — e il bene e il male respirare l' un presso all'altro. — Ma voi siete molto più savi, o occhi pieni di pace, — perchè voi già conoscete il *Mistero della morte.* »

La morte vicina sembra aver dato un' aria *solenne* alle ultime strofe, che non era nel carattere di Cora Fabbri. Essa era naturalmente lieta ed operosa, e pareva godere la vita come una festa, come un bel giorno di primavera. I suoi occhi eran davvero sempre pieni di bei sogni, e le mani di freschi fiori. Essa aveva, come *Evelyn Hope*, « grate occupazioni e piccole cure e doveri, ed ora era quieta ora attiva, finchè, d'improvviso, la mano di Dio ha fatto un cenno — e quella soave fronte bianca è tutto ciò che resta di lei. »

Aveva bellissimi occhi; e nello sguardo suo si leggeva l'ingegno singolare, e la bontà rara dell'anima. Adorava la famiglia, la natura, la poesia, e la *sua* Firenze che ha cantato con amore e con entusiasmo d'italiana.

La malattia polmonare che la rapì alla famiglia ed all'arte, la colse improvvisa, e resistè ad ogni cura. Non valse nessun cambiamento di clima. Era sacra alla morte — e più la morte si avvicinava, più si affinava e si spiritualizzava in lei il senso della bellezza e della poesia. Come Keats moribondo, essa vedeva negli ultimi giorni visioni di eterea bellezza, da desta e sognando. — « Lasciatemi dormire — diceva alla madre e alle sorelle desolate — io vedo cose tanto maravigliose nei miei sogni! » Una mattina, pochi giorni prima di morire, a San Remo, disse svegliandosi che « era stata in un altro mondo: anche *più bello del nostro*, dove non era più malata. » È là forse che ella vide gli *white days of forgotten Springs*, e i *sudden birds with Summer on their wings*, che essa ha cantato...

Quando venne il momento fatale, quando dopo un trabocco di sangue si sentiva finire, accettò serena la morte, e consolò eroicamente chi l'assisteva. « Cara mamma, diceva, perchè piangi? Io *sono felice* di morire così, fra le tue braccia, e aver qui le mie sorelle. Quante infelici muoiono invece sole negli spedali! Ci rivedremo. Non piangete. *I am going...* »

E furon l'ultime sue parole.

La salma fu trasportata a Firenze, e riposa nel Cimitero Evangelico.

La mattina della sepoltura, il cielo era velato da fitta nebbia la quale pesava su Firenze da più di quindici giorni. E ciò aumentava la mestizia della funebre cerimonia. Ma vi fu un momento in cui il sole brillò improvviso, e parve salutare la tomba della giovine poetessa che lo avea tanto amato e cantato. Tornavano in mente le parole della *Vita Nuova:* « Guardavo verso il cielo e pareami vedere moltitudine di Angeli i quali tornassero in suso, ed avessero dinanzi a loro una nuvoletta bianchissima; e pareami che questi Angeli cantassero gloriosamente.»

Ho detto che essa amava Firenze, dove ebbe fissa dimora nei suoi tre ultimi anni. Ne son prova le varie poesie che essa le ha consacrate (*Tuscan Hills*, *In Florence*, *Rispetti*). *In Florence* è una delle più notevoli del volume, per la precisione *grafica* della descrizione, restando pur sempre *lirica* d'intonazione e di forma. È un ricordo di Firenze nei bei mesi dell' anno. « Chi non ha passato una primavera in Firenze, non può dire di conoscer l' Italia in tutta la sua divina bellezza » scriveva il Leopardi — e aveva ragione — e se ne ricordò nei versi ad *Aspasia*. Tre poetesse hanno sentita e tradotta quella divina poesia: Elisabetta Browning, Maria Robinson e Cora Fabbri.

Traduco alcuni deliziosi versi di quest' ultima.

« Ricordo, o Firenze, il tuo languido silenzio vespertino appena interrotto dal debole suono di campana di un lontano convento, dal murmure dell' Arno corrente.

« A oriente, l' ombra opaca e grigia, illuminata appena da una stella solitaria; e in qualche parte, verso ponente, il trillar di un uccello.

« Rammento la finestra di dove i miei occhi vedevano il Ponte Vecchio con la sua antica fisonomia, come una gemma preziosa incastonata nel tuo cuore d' oro.

« E Fiesole vaporosa, dalle pallide nuvole, dal verde-grigio fogliame degli oliveti, che si perdono e sfumano all' orizzonte.

« Ecco l' antico Duomo col suo svelto campanile, che suona l'ora meridiana — Entrai: tutto era grigio crepuscolo.

« Vi era un debole nuvolo d' incenso nell'aria, e si udiva il basso monotono mormorio dei preti che dicon messa.

« Che pace provai entrando, dopo lo strepito della città; com' era solenne la voce dell' organo!... Io non pregai. Il silenzio era una preghiera.

« Poi uscii fuori al sole; una pioggia di raggi d' oro inonda tutta l' allegra piazza: un nuvolo di bianche ali, uno stormo di colombi.

« Come un dolce tumulto di parole d'amore, svolazzano e scendono, attraverso la splendida luce, a beccare i grani d' oro in qualche mano pietosa.

« E risalgo il viale dei Colli, e arrivo a quel punto da dove ti si vede tutta, distesa, come un libro aperto, tra 'l verde. »

Queste terzine, così *fiorentine* di disegno e di colorito, mi fanno tornare in mente gli stupendi e veramente unici versi della Browning su la campagna che riportai già tradotte in *Aurora Leigh*.

Tanto l'antica quanto la nuova poetessa si contentano di rendere esattamente, ma poeticamente, una impressione ricevuta: con piccoli mezzi, ottengono grandi effetti. Oggi, in generale, dipingendo la natura, abbiamo troppo audaci e strane pretese.... Si vuol descriver tutto, assorbirla, *competere* con lei. E non pensiamo che essa fa appello contemporaneamente all'occhio, all'orecchio, all'intelletto, al cuore, e a tutti i sensi dell'uomo: che ha i metodi e i materiali di tutte le arti. Competere con la Natura, il cui sole, come scriveva ieri un arguto critico inglese, non possiamo guardar fissi un istante senza abbagliare — con la Vita, le cui passioni ci consumano e ci uccidono! quale delirio! Noi non possiamo che ascoltare religiosamente qualcuna delle grandi voci della Natura, afferrare qualche nota sparsa della formidabile sinfonia, riprodurre qualche riflesso dei tesori di colori e di forme che questo miracoloso e terribile Universo offre ai nostri deboli occhi.

E poi, cosa curiosa, mentre non si parla che di natura, di vero, di riprodurre la vita, ecc.,

mai è stato così raro com'oggi il trovare poeti e scrittori che amino davvero la natura, la contemplino, la vagheggino, la studino direttamente. Le nostre descrizioni naturali si preparano coi materiali trovati nei libri. Si adora la campagna nei *salons*, e nei gabinetti di lettura. Scommetterei che molti poeti veristi di Francia e d'Italia non hanno mai visto levarsi il sole sulle Alpi o sul mare. Già lo diceva il vecchio Wordsworth:

The World is too much with us; late and soon,
Getting and spending, we lay waste our powers;
Little we see in Nature that is ours;
We have given our hearts away, a sordid boon!

E quando, dopo tanto attrito di mondo, vogliamo ritornare alle salubrità rurali e primitive, noi ci troviamo *out of tune* con la bellezza e l'ordine delle cose; come il povero poeta Mikhaël. Uditelo:

Maintenant j'ai revu les forêts et les plaines,
Et j'ai marché dans les pâturages herbeux;
Ma gorge a respiré les puissantes haleines
Qui montent du sol roux blessé par les grands boeufs.

Mais comme un empereur parmi les foules viles,
Je suis passé dans la campagne indifférent;
Car toujours, en mon coeur l'impur amour des villes
Chantait plus haut que la forêt et le torrent.

Quand un vent balsamique arrivait des vallées,
J'avais des souvenirs pervers de parfums lourds;
Et les soleils épars dans les nuits constellées
N'étaient pour moi que des bijoux sur du velours.

Ho detto e ripeto che le poesie più essenzialmente liriche e musicali di questo nuovo volume sono intraducibili. Ma scelgo fra esse alcune che a me pare possano perder meno della loro fragranza; e le offro al lettore, come un eco ammortito, ma fedele dell'originale.

Ecco un delizioso apologo che rammenta, per colorito e per sentimento, le *Oestliche Rosen* di Rückert.

« Là su la muraglia rampicava una bianca rosa selvatica, una bianca rosa dal viso delicato — e saliva e saliva, finchè a tarda sera arrivò a una finestra. Forse — chi sa? — l'aveva scelta per suo luogo di riposo — e piegò la testa sul davanzale.

« E a quella finestra, per tutta la primavera, stava appeso un uccello, in un triste riposo. Disse l'errante rosa: « O non canti mai? » Rispose il mesto uccello: « Ma di che dolci cose vuoi tu, o folle rosa, ch'io canti? Debbo cantare la mia solitudine di tutti i giorni? o la mia prigionia in questa gabbia d'oro?

« La lodola canta all'alba rosata; il rosignolo canta alle argentee stelle. Io non vedo mai il primo mattino, e quando a sera nascon le stelle, vedo solo attraverso queste sbarre. E perciò, io sono sempre mesto e taciturno. »

« E la bianca rosa selvatica, appena l'uccello ebbe finito il doloroso lamento, allargò tanto i suoi petali che toccò la prigione d'oro — e il

delicato viso della bianca rosa arrossì e quel lieve rossore le scese al cuore. La bianca rosa arrossì mentre mormorava; « Guardami! Non son bella abbastanza perchè tu canti per me? »

« Allora una gran gioia venne al piccolo augello — una gioia che esplose dalla sua trepida gola nella più dolce musica che mai si fosse sentita. I cuori che la udirono furono stranamente commossi dall'amore e dalla passione di quelle note. « D'onde viene questa musica? » dicevano. « Chi lo sa? » — Ma nessuno s'era accorto della rosa bianca.

« Quando l'autunno dalla veste purpurea venne sulle distanti colline a tinger di fuoco gli alberi dei campi e dei boschi, nella piccola gabbia regnava un triste silenzio; e il bruno augello era triste ed immobile. « Come mai questo silenzio? Chi sa? » dicevano; e nessuno s'accorse che la rosa bianca era morta. »

L'idea della morte accompagna sempre i *motivi* lirici di Cora Fabbri, come una sommessa funebre orchestra. Ma è sempre associata all'idea di bellezza e di pace, come in Novalis e nella Browning. Non canta la morte quale asilo e cessazione di patimenti, come Edgardo Poe e Giacomo Leopardi. Per questi, la morte era il supremo rifugio. Come l'alcione ferito batte le ali stanche sulla gran distesa dell'acque in tumulto, finchè non trova riposo sulla punta ferrigna di una scogliera, così il pensiero di questi due

grandi infelici non trovava tregua che fissandosi nella morte. Cora canta la morte come un passaggio da cose belle a cose più belle. Ha negli orecchi il canto dei rosignoli, negli occhi il colore dei fiori e i raggi della luna, è inebriata di luce e di profumi, ma spera e *sa* di veder presto un più poetico mondo, del quale la Morte sola ha la chiave.

Eccone un esempio:

« Un rosaio crebbe così alto e bianco con le sue sette rose, che pareva una nuvola fra la terra e il cielo.

« Una delle sette rose cresceva solitaria sul ramo più alto, come una bianca stella caduta dal cielo.

« Io la colsi, perchè non fosse sfiorata dalla pioggia e dal vento — la colsi in tutta la sua candida verginità.

« V'era una fanciulla morta in una oscura camera, in un luogo solingo — due candele accese ai suoi piedi e alla testa.

« Le sue pallide labbra sorridevano in una solenne perfetta pace, come non sorridono mai le nostre labbra.

« Io diedi la mia bianca rosa alla morta — pareva meno bianca di quella giovine fronte. Gli altri piangevano. — Ahimè! — dicevano — ahimè!

« Io diedi la mia bianca rosa alla fanciulla — ambedue erano state colte nella loro giovine

purità... E mentre tutti gli altri piangevano — io sorridevo. »

Talora essa ha quasi un desiderio, un'aspirazione alla morte, come in questa lirica intitolata *Dead Leaves.*

« O Rondine, al tempo delle foglie morte, tu voli via. Questo nido è freddo, quell'albero è muto, e questo cielo sopra noi è così grigio! Ma dove tu sei volata, la vita è tutta una giornata gioconda, e tu dimentichi che queste foglie son morte.

« Così i cuori, o Rondine, hanno i loro giorni d'autunno, e foglie che muoiono. Potessi io seguir te, oh, seguir te, e arrivare a quell'altro cielo più caldo, ed essere, in qualche nuovo mondo, felice! Ma tutte le mie foglie son morte, ed io debbo rimanere... Le mie foglie son morte, e ancora non posso volare via... »

Qua e là nel volume son dei ritratti, schizzati con una bravura e una leggerezza di tocco singolari — questo, per esempio:

« Un'abbondanza di riccioli, spioventi da una piccola testa; due grandi occhi, nè azzurri, nè grigi, come il cielo fra il giorno e la notte, una piccola bocca rossa — e tutto è detto.

« Nient' altro che una parola piccante, o un'occhiata; una mano data a baciare — null'altro che un ricciolo, un nastro tra i capelli —

un fiore, fresco ed azzurro — e pensare che cosa faranno gli uomini, solo per questo! »

Gli fa contrasto il ritratto *Una vecchia zittella*, dove tra le altre è notevole, per patetica verità, questa strofa:

« Dov'essa siede, tutto è quieto: non v'è mai orma di piedini, nè balocchi rotti lasciati cadere da mani di bimbi: non parole d'amore, non pegni d'amore, nè liete e cordiali risa... Ah, povero cuore, che non hai mai palpitato udendo un *noto* passo su per le scale... »

Mi son riserbato di tradurre per ultime alcune brevi poesie passionate intitolate *Note minori*, e che ricordano i canti popolari Toscani. Sono, a mio giudizio, ammirabili per sentimento delicato ed intenso, per originalità e spontaneità d'immagini, e per ineffabile melodia. Credo che anche in una traduzione debban colpire chi ha vivo il sentimento dell'arte.

« Il fiore della mia vita fiorì in amore ed in canto quando io lo incontrai sotto gli olivi: era così bello e così forte l'amor mio! Egli ruppe un ramo d'olivo e lo dette a me: me lo diede in segno di tutto il suo amore... Il ramo d'olivo è sempre qui — ma *egli* dov'è? I miei occhi son pieni di lacrime. Non posso vedere...

« Se, o diletto, potessi scegliere un dono per te, non sceglierei le cose più belle in oro ed in gemme, ma sceglierei per te una giornata Toscana e la manderei a te lontano: un giorno To-

scano, ch'è cosa sì dolce, che insegnerebbe al tuo cuore Inglese a palpitare; un giorno Toscano, che è sì dolce cosa, quando è colto dal cuore della Primavera.

« Vidi una tomba sotto un cipresso, dimenticata, senza croce, senza nome, senza preghiera. Ma la primavera riparava all'oblio degli uomini, e vi avea deposti i suoi fiori, come sorrisi di bianchi angeli. Gli allegri uccelli vi passavan sopra cantando, e dove non si fermavano gli uomini, si fermavan essi a cantare: dove gli uomini non pregavano, il lume della luna era una preghiera... Vorrei che quella tomba fosse mia, e che io fossi là dentro.

« Qualche volta, in primavera, ho delle strane fantasie. Penso che gli uccelli che ascoltiamo hanno rubato da cuori di poeti i canti che cantano, prima che le labbra dei poeti li abbiano espressi con le parole. Penso che i candidi e delicati fiori che vedo sul mio cammino sono dolci pensieri perduti, e bei sogni svaniti. E i rosolacci così fragili e rossi credo sian lacrime di sangue versate da cuori infranti.

« Lascio i campi con tutti i loro superbi e splendidi fiori, coi loro tepidi soli e il mormorio dei ruscelli, per cercare la pace dei boschi che hanno calme ore crepuscolari — i boschi dormenti, dove gli uccelli sono come sogni parlati. Io lascio i campi a chi sorride e a chi canta, a chi trova nuove gioie in ogni primavera novella. Io lascio le esultanze primaverili ai giovani prati, e porto

le mie vecchie morte gioie tra gli alberi antichi. »

Chi non s'accorge che son qui alcuni versi degni di qualunque insigne poeta? Che vi è vera vena lirica, fresca, schietta, melodica? — Che cosa non avrebbe potuto fare la giovine donna che scriveva questi versi a *diciannove* anni? — Questi fiori d'aprile e di marzo, di qual maggio e di qual giugno eran promessa! In qual mondo poetico scioglierà ora i suoi canti, la poetessa morta? — Per quali nuove vie si rivelerà la sua anima d'artista? — Non so, ma certo

. . . . . somewhere, out of human view,
Whatè' er *her* hands are set to do,
Is wrought with tumult of acclaim.

Il libro porta in fronte questa semplice e toccante dedica:

COME UN SEMPLICE SEGNO
DI TUTTO L'AMORE E LA GRATITUDINE
CHE SERBO IN CUORE PER LUI
IO DEDICO
QUESTO VOLUME A MIO ZIO
EGISTO P. FABBRI.

E ora, addio, Cora, addio vero poeta! Io depongo sulla tua tomba recente queste mie parole, come un mazzo di fiori imperlato di lacrime. Ma no — per te non si deve piangere — tu sei sparita « con gli occhi sempre pieni di sogni, e le

mani di fiori. » Amo meglio salutarti, o gentile poetessa, con le parole di un gran poeta. L'anima tua luminosamente serena anche quaggiù, a me piace evocarla, bella e raggiante, con questo appello passionato di Tennyson:

« Vieni, quando le rosee ciocche e le azzurre adornano gli orti fragranti, vieni e appariscimi! La speme dei non compiuti anni risplenda lucida e larga sulla tua fronte! Fra le rose d'estate, fra le migliaia di onde del grano intorno alla solitaria villa, che io ti riveda! Non già nelle paurose vigilie della notte, ma dove il raggio del sole ferve più caldo, vieni, bella nella tua nuova forma, e come una luce più fulgida in mezzo alla luce! »

(*Nuova Antologia*, 16 febbraio 1892).

NEL PRIMO CENTENARIO DI PERCY BYSSHE SHELLEY

(4 AGOSTO 1792-1892)

Negli anni 1819-22, ultimi della breve e straordinaria vita di Shelley, egli era nel pieno sviluppo, nel pieno fulgore del suo genio poetico. In questi anni, scrisse il *Prometeo* ed *I Cenci*, *Adonais* e *Epipsychidion*, la *Lodola* e la *Nuvola*, l'*Ode al vento occidentale* e la *Pianta sensitiva;* otto capolavori della moderna poesia. E in quegli anni la critica inglese parlava di lui come di uno stravagante ed empio poeta di decim' ordine. Nella famosa *Piramide* in cui Byron assegnava il grado ai poeti inglesi contemporanei, lo Shelley occupa il penultimo posto. Quando fu pubblicato il *Prometheus Unbound*, il Campbell faceva il noto epigramma: « Questo poema rimarrà sempre *sciolto* (*unbound*) perchè chi volete che sciupi il denaro per *rilegarlo?* » — Della grande tragedia *I Cenci*, il dramma più *shakespeariano* del nostro secolo, non si venderono, in un anno, che sole dieci copie; degli *Amori degli Angioli* di Tommaso Moore, centomila.

Ma il tempo è il gran giustiziere. Venti anni dopo, lo Shelley era riconosciuto come il principale ispiratore della moderna poesia inglese, anche più di Wordsworth e di Coleridge e di Keats. Infatti, Tennyson e la Browning, Roberto Browning e Swinburne derivano in gran parte da lui, o almeno ne hanno subito l'irresistibile fascino.

Dal *cinquanta* in poi, Shelley è il poeta ideale dei giovani, il poeta ammirato e adorato. Vi è come un *crescendo* di ammirazione e di studi shelleiani.

Le edizioni si succedono, di ogni genere, in ogni formato, a tutti i prezzi: dalle edizioni critiche del Forman e del Rossetti, all'edizioni popolari, complete, a due scellini. Le biografie sono innumerevoli, e su tutte ammirabile e veramente definitiva, la recente del Dowden. Vi è una *Shelley-Society* che ha per iscopo di illustrare e diffondere l'opera del gran poeta.

I Cenci, Ellade, sono stati rappresentati dai primi artisti e con sfarzo unico di *mise en scène.* I critici, i commentatori, i traduttori più o meno felici, abbondano in Francia, in Germania, in Italia. E oggi il primo centenario di Shelley si festeggia a Londra e a Edimburgo, a Parigi ed a Boston, a Oxford ed a Viareggio.

Su gli *ultimi giorni di Shelley*, su la sua tragica fine, la cremazione e la sepoltura, è uscito ora un libro ricco di *nuovi* documenti, e che porta la luce su vari punti discussi finora ed incerti. È scritto da Guido Biagi, e n'è editore il Civelli in Firenze.

È un elegante volume con accurate e pregevoli illustrazioni del Corcos e del Formilli. Questo libro italiano riempie le lacune e corregge qualche inesattezza della celebre opera del Trelawny su gli *Ultimi giorni di Byron e di Shelley*. È un nobile e degno tributo reso alla memoria del gran poeta, che ha divinamente cantato l'Italia. Il volume è dedicato « A Lady Shelley — consapevole erede — di una gloria immortale. »

Il Biagi ha ritrovato negli Archivi di Stato di Lucca documenti curiosissimi riguardanti la scoperta del vascello su cui naufragò il poeta, la cremazione del cadavere, ecc., e questi e altri documenti cercati e raccolti negli Archivi di Firenze e di Livorno gli hanno dato modo di appurare diversi fatti finora contradittori e confusi. Venne poi in mente al Biagi stesso, due anni fa, di indagare se del bruciamento del cadavere e del ricupero dell'*Ariel* vi fossero ricordanze o testimoni oculari. « Dopo sessantotto anni, egli ci dice, non tutti dovevano esser morti gli spettatori della indimenticabile scena; e fra i vecchi che, con la pipa in bocca, vedevo accovacciati sulla banchina del molo, o seduti presso all' uscio di quelle casette viareggine che apron sulla strada la loro povera intimità, ve n'era certo taluno vicino alla novantina. » Messosi quindi d' accordo col distinto ufficiale di marina Pietro Anselmi, consultarono i ruoli della Riserva Navale, e trovarono i nomi dei più vecchi marinai, cioè dei più probabili testimoni. E, infatti, alcuni vecchi

ottantenni e novantenni, di cui nel volume si vedono con curioso interesse i ritratti, interrogati dal Biagi e dall'Anselmi, concordarono nell' indicare i luoghi precisi del ritrovamento dell'*Ariel* e del bruciamento del cadavere. Questo accadde in un luogo detto *Le due fosse*. Di fianco all'Ospizio Marino *Vittorio Emanuele*, è un vasto arenile chiuso dal lato di ponente dalla linea della Pineta. In cotesta piaggia, fra l'Ospizio e la Pineta, a circa 250 metri dal mare, è il luogo in cui fu arso il cadavere di Percy Bysshe Shelley, il 16 agosto 1822.

In tutto ciò che attiene al poeta del « liberato mondo, » scrive il Biagi, spira semplice e vera la solenne grandezza del *Pathos* antico. E il Biagi lo ha sentito, e ce lo fa sentire, nella sua bella e particolareggiata narrazione: notevoli sopra tutto le belle e toccanti pagine in cui descrive le ansietà, le agonie delle due povere donne, la moglie di Shelley e la moglie di Williams, che aspettavano invano il ritorno dei mariti, là in quella tragica villa Magni, che il Mantegazza ha descritta con pittoresca evidenza.

Nel volume è fotografata la tomba di Shelley in Roma. Questa fotografia mi ha rimesso sott' occhio, in un baleno, quel poetico e indimenticabile Cimitero dove riposano accanto il poeta di *Prometeo* e quello di *Endimione*. Il Trelawny, raccolte in un' urna le ceneri di Shelley, le fece seppellire nel Camposanto inglese di Roma, presso la piramide di Caio Cestio. Tra l'erba e i fiori biancheg-

gia un marmo dove si leggono queste parole tanto eloquenti nella loro semplicità:

PERCY BYSSHE SHELLEY
COR CORDIUM

Il poeta di *Alastor*, il più grande pittore dei grandi spettacoli della Natura, ha qui una tomba degna di lui. E non lontane di qui sono quelle Terme di Caracalla fra le cui sublimi e pittoresche rovine lo Shelley scrisse gran parte del *Prometheus Unbound*.

Anche nella lettura di questo nuovo libro su Shelley, vien fatto di domandarsi se le donne amate da lui ebbero buona o cattiva influenza su la sua vita e sul suo genio. Le pagine che il Biagi consacra a Enrichetta, a Mary, alla Clairmont e alla Williams, ritraggono le varie loro fisonomie con rara abilità, e le rivediamo animate e viventi.

La morte di Enrichetta è la vera incancellabile macchia nella vita del gran poeta — è la sua vera colpa — nonostante le attenuanti del carattere, della passione e delle circostanze eccezionali.

Questo han sentito tutti i biografi del poeta; e anche i più caldi e ferventi ammiratori ed apologisti, come il Rossetti ed il Rabbe, son costretti o a tacere, o a svisare i fatti, o a ricorrere a dei cavilli; giudicando le azioni degli uomini straordinari con un nuovo codice di morale, differente da quello col quale si giudicano le azioni degli altri uomini. Ma il male non cessa di esser male, anche se commesso da un Goethe, da uno Shelley,

da un Byron, da un Napoleone, anzi, la grandezza dell'intelletto aggrava, piuttosto che scemarlo, il peso e la responsabilità della colpa. E la colpa si trae dietro inevitabilmente la pena — e Shelley dopo il disperato suicidio della derelitta Enrichetta non ebbe più pace, in tutto il corso della breve e visionaria sua vita; e finì tragicamente annegato come l'innocente sua vittima. Dico innocente, perchè se anche fosse provato, che è ben lungi dall'esserlo, che essa *dopo* l'ingiusto abbandono avesse avuto un amante che la lasciò, il vero motivo distruttore della sua felicità e istigatore al suicidio, fu il tradimento e l'abbandono di Shelley, e la gelosia della fortunata rivale. Il Biagi osserva giustamente che « sulla vita dello Shelley incombe uno strano destino a cui egli stesso sente di non poter sottrarsi: egli è protagonista di un dramma reale che si svolge secondo un arcano disegno... La morte della povera Harriet abbandonata con goethiana indifferenza gli pesava forse sull'anima; e la immagine dell'infelice velò di un'ombra dolorosa i sei anni in cui nell'affetto e nei baci di Mary e nelle platoniche adorazioni di altri ideali cercò sollievo e conforto. » Belle e giuste parole, confermate da alcuni significantissimi versi di Shelley: « Non ho pace mai, nè dentro me, nè dintorno a me — È più facile che abbian pace e riposo le acque del mare, che il cuore di Shelley — La distruzione che mi consuma mi avvolge come un'atmosfera, e infetta ogni cosa che mi appartiene. »

Il fatto nella sua cruda realtà è questo. Shelley si accorse che la sua già adorata Enrichetta che egli aveva rapita alla casa paterna, non era anima e intelletto corrispondente al suo, ma una pura ingenua e bella creatura capace solo di devozione e di amore. In quel tempo stesso, conobbe la splendida, affascinante, coltissima figliuola di Godwin, entusiasta e audace come lui, e se ne innamorò perdutamente. Allora si separò dalla moglie, non per un mutuo consenso, ma abbandonandola addirittura, non rea di nulla, e già madre due volte. Fu una specie di *soppressione* dell'unico ostacolo alla sperata felicità con l'altra.... Shelley scappò con la Godwin, e Enrichetta si suicidò. Tre settimane dopo il suicidio di Enrichetta, il poeta sposava Maria.

Unica attenuante, la forza di una passione subitanea, violenta, indomabile, sull'anima di un ardente poeta poco più che ventenne. Ma la scusa che lo Shelley volle addurre a sè stesso ed agli altri è sofistica e atrocemente egoistica. « Chiunque mi conosce, scriveva al Peacock, capirà che la compagna della mia vita deve essere una donna che senta la poesia e intenda la filosofia. Harriet era un nobile e bello *animale* incapace dell'una cosa e dell'altra. »

Si capisce, leggendo queste parole, che il grande, onesto e umano Roberto Browning potesse dire che ammirava Shelley come poeta sovrano, ma gli repugnava come carattere.

Pochi anni dopo, in Pisa, ebbe a accadere

qualche cosa di somigliante; e la seconda moglie corse un bel rischio... Il poeta si innamorò della bellissima giovinetta Emilia Viviani, da lui visitata nel monastero di Sant'Anna. Essa fu una specie di *Beatrice* per lo Shelley, e la mistica e ardente poesia che le consacrò, *Epipsychidion*, potrebbe dirsi la *Vita Nuova* del secolo decimonono.

Mary che conosceva bene il poeta marito, salvò sè e lui, secondando questo amore intellettuale-mistico-platonico, proponendo perfino, con calcolata audacia, di rapir di convento l'Emilia... ma il poeta si contentò di averla cantata — e la divina Emilia fu poi la buona borghese signora Biondi, disperazione del marito e della suocera, e morì di malaria in Maremma, come la Pia... O ironie della vita!

Jane Williams è la donna più *shelleiana* amata da Shelley — è una visione delicata ed eterea, la vera *lady* della *Pianta sensitiva*, musicista magnetizzatrice: « Dormi, dormi, dimentica il tuo dolore — la mia mano è sulla tua fronte — il mio spirito sul tuo cervello, la mia pietà sul tuo cuore, povero amico. — Dormi, oh dormi, e in questo sonno — simile a quello della morte e dell'annientamento — dimentica la vita e l'amore — dimentica che dovrai svegliarti per sempre — dimentica il grave oltraggio del mondo — la salute perduta e i divini sentimenti morti nel breve mattino della giovinezza — e dimentica me pure, perchè io non potrò esser mai tua. »

Sarebbe uno studio interessante e curioso

quello dei diversi caratteri, dei diversi tipi di donne, ammiratrici e devote dei grandi scrittori, o amate da loro. Potrebbe per prima cosa affermarsi, come regola generale e che soffre poche eccezioni, che le donne amate da poeti *uomini di mondo*, come Byron, Foscolo, Musset, Enrico Heine, eran belle — quelle cantate da poeti idealisti e letterati di professione, eran brutte: le Rousseauiane, *rêveuses* ed eroiche ad un tempo — le devote di Chateaubriand, incerte tra l'alcova e la sagrestia — le Foscoliane, sentimentalmente sensuali — le Heiniane, tenere e birichine — le Balzacchiane, tutte di una certa età, dai languidi e dolorosi tramonti — le Zoliane, sboccate e ciniche, ma sincere....

Tra le poesie di Shelley ve ne sono alcune, come *La Nuvola* o l'*Ode al vento d'Ovest*, che sono poesie di *pura natura*, nelle quali l'oggetto naturale è come isolato da ogni relazione o analogia umana, e studiato e inteso nelle sue forme elementari. La vita della *Nuvola*, per esempio, è descritta come poteva essere milioni di anni prima che l'uomo apparisse su questo pianeta. Shelley è un gran pittore di paesaggi celesti: l'unico che gli si possa paragonare in questa rarissima facoltà è un gran prosatore inglese — John Ruskin — e qua e là, nella sua colossale opera poetica, Victor Hugo. Nessuno meglio di Shelley ha rappresentato nel verso i cieli in tutti i loro molteplici aspetti, nelle infinite sfumature dei loro colori,

nella mutabile architettura delle loro scene sublimi: all'alba e al tramonto, nella pioggia e nella tempesta, inondati di sole o luminosi di plenilunio, sconvolti dal vento o solcati dal fulmine.

Come poeta del mare, Shelley è dei primi — non primo. È inferiore a Enrico Heine, al Coleridge, e al Swinburne; che a me sembrano i tre più ammirabili poeti di *marine*. La solenne e clamorosa apostrofe di Byron all'Oceano si direbbe scritta in vista di un pubblico plaudente — il pubblico di *Bond-Street* — tanto vi è cercato l'*effetto*. Solo nei primi canti del *Don Giovanni*, Byron ci dà il sentimento, anzi la sensazione, e come l'odore del mare. Shelley lo idealizza troppo, lo sente e rende nella massa, di rado nei particolari caratteristici. Ne interpetra lo spirito, piuttosto che rappresentarne la vita e la fisonomia.

Nessuno ha inteso e tradotto la misteriosa poesia dei mari solitari, come Coleridge — nessuno ha reso la varietà nella unità della vita del mare, come Swinburne e Heine. Quest'ultimo è forse il più grande tra quanti hanno dipinto il mare con la parola poetica. Le grandi onde, le bianche nuvole, le vecchie leggende del porto, il vaporoso silenzio del mezzogiorno, le rosee letizie dell'aurora e le grandi malinconie del tramonto, le candide vele e i bianchi alcioni, il plenilunio diffuso su le onde terse e pacificate, o i singhiozzi e i ruggiti fra le tenebre dell'equinozio; il *mare*, in una parola, vive e palpita nelle larghe e luminose strofe delle *Nordsee*.

Lo Shelley è il più *magnetico* dei poeti inglesi, e il più costantemente ispirato dei moderni lirici. Dalle stellate celesti altezze all'umile fiore dei campi, tutta la natura palpita nei suoi versi. Dalla scena tragica all'idillio, dal coro degli astri al sospiro d'una violetta, dal ruggito dell'uragano al trillo di una lodola — egli risponde a tutta la serie dei *motivi* poetici, e percorre tutta la gamma dei suoni. È poeta musicista per eccellenza. Nessuna sinfonia di Beethoven può dirsi superiore alla grande sinfonia Shelleiana del quarto atto del *Prometeo*. Nè Weber nè Bellini hanno accenti di una dolcezza più penetrante, di un sentimento più intenso di quello che spira da certe brevi liriche dello Shelley.

I paragoni che si son fatti tra lo Shelley e gli altri grandi poeti inglesi suoi contemporanei, son privi di base. Lo Shelley è, sotto troppi aspetti, unico e *incomparabile*. Quelli che per originalità, potenza e efficacia più gli si avvicinano, sono Wordsworth, Coleridge, Byron, e Keats. Questi quattro in alcune doti poetiche e artistiche gli son superiori; ma lo Shelley li vince tutti nell'insieme e nel magnetismo della sua opera maravigliosa.

Ciò che distingue Wordsworth da Shelley e da tutti gli altri poeti inglesi, è che egli si ispira ai sentimenti più universali; osserva e canta la più oscura e negletta porzione della società, e vede sotto poveri travestimenti e sotto umili for-

me, la eterna bellezza morale. Egli ci rivela i primitivi sentimenti, le immutabili affezioni dell'anima umana. Egli ci prova che la bellezza non è un privilegio limitato a ciò che è raro, nuovo, e lontano; ma che è profusa su tutta la madre terra, e brilla anche nei più ignoti recessi rurali, e nel cuore e nelle azioni della più umile gente. Il sentimento della natura, e più specialmente della natura quieta e solenne, della pace rurale e silvestre, Wordsworth lo ha in grado supremo.

Ciò che è veramente bello e ammirabile e durevole nell'opera ineguale del Coleridge, cioè *Cristabella*, l'*Antico Marinaro*, e *Kubla Khan*, è un prodotto di pura artistica fantasia velato da un'ombra di misticismo. In Coleridge è come la quintessenza della poesia; si direbbe un poeta che scrive solo per dei poeti. Oggi in Italia possiamo degnamente apprezzarlo nelle belle traduzioni recenti di Emilio Teza.

Byron è affatto l'opposto dello Shelley che è il musicista per eccellenza, della poesia inglese. Per Byron, le parole anche in poesia non eran che segni precisi delle cose — e il suo obbietto era quello di dire chiaramente ed energicamente quello che aveva da dire. Le finezze, i ceselli dell'arte, le variazioni melodiche gli erano ignote o le detestava.

Gli Inglesi, è inutile sconfessarlo, non amano Byron; e credo per due forti ragioni: una, che egli non amò punto loro; e disse cose atroci, e imperdonabili perchè indimenticabili, sul loro ca-

rattere e le loro istituzioni sociali — l'altra, che Byron come artefice di versi fu eclissato dalle forme perfette e dalle incantevoli melodie di Shelley e di Coleridge, di Keats e di Tennyson.

Come descrittore di situazioni anormali, orribili o mostruose, non è chi lo superi. La vita di Byron somiglia la sua poesia: una vita che si slancia attraverso gli ostacoli con la fulminea rapidità di un proiettile — un magnifico edifizio che s'incendia e consuma sfolgorando e tuonando. Solo la vita del Foscolo rassomiglia, in minori proporzioni, alla sua. Nei petti di ambedue *ruggiva* un indomabile *spirito guerriero.*

Come satirico, Byron non ha in tutta Europa che un competitore, o superiore, Enrico Heine. L'onnipotenza della satira Byroniana, specialmente nel *Don Giovanni*, il sibilo terribile delle sue frecce d'oro, durerà imperituro gastigo dei tiranni, degli ipocriti e dei pedanti.

Il poeta inglese contemporaneo di Shelley che ha veramente qualche analogia con lui è John Keats. In ambedue è vivo il sentimento della natura e del bello plastico; in ambedue è schietta e costante la visione e l'estasi lirica; ambedue son maestri insuperabili di armonia. Ma Keats è forse pittore più preciso e impeccabile; Shelley più vario e grande melodista. Keats vede forse meglio le forme — Shelley vede più addentro nell'anima delle cose.

Keats, dal primo al suo ultimo verso, è restato sempre il poeta adoratore della bellezza.

« Il Bello solo è vero » era la sua divisa. Perfezionare la forma, fu lo scopo costante della sua brevissima e gloriosa vita d'artista. E ciò che veramente ci fa stupire non è che egli scrivesse un capolavoro a diciannove anni. Altri lo han fatto, prima e dopo di lui. Ma il miracolo è che in un tempo in cui Shelley stesso qualche rara volta peccava per sovrabbondanza o negligenza di stile, e Moore e Byron erano i poeti più letti e ammirati, Keats, poco più che ventenne, potesse raggiungere la sovrana armonia di composizione, la suprema perfezione di forma dell'ode *A un' urna greca*, di quelle al *Rosignolo* e all'*Autunno*, e del sublime frammento d' *Iperione*.

Vagheggiando il Bello antico e cantando le antiche favole, Keats vi aggiunse l'elemento *moderno* della passione, come più tardi il Swinburne, e la vivacità e la efflorescenza di un' immaginazione prodigiosamente feconda. Tanta prodigalità di tesori poetici non si era vista da Spenser in poi. La poesia di Keats, nella sua prima maniera, è come una foresta vergine, dove i larghi fogliami, le liane, i fiori larghi e sfolgoranti s'intralciano in fantastici arabeschi; e i colori, gli splendori, i profumi e la musica vi abbagliano e vi inebriano. Ma nelle *Odi* ci appare poi squisitamente perfetto; e in *Hyperion*, seppe esser semplice, austero e grande. *Hyperion* è un gruppo antico gettato in bronzo corintio.

Keats è in comunione *diretta* con la Natura. Egli ha l'aria di veder *per la prima volta* i fiori,

i boschi, le fontane, il mare, le stelle.... Il meraviglioso spettacolo appare a lui sempre *nuovo*; e lo canta col divino infantile sorriso dei poeti primitivi.

Ho detto che lo Shelley qualche rara volta pecca per sovrabbondanza d'immagini e indeterminatezza di espressione. Nessuno fra i tanti critici dello Shelley ha rilevato questi difetti con più precisione ed acume di Giuseppe Chiarini in un suo bello studio su Shelley.[1] Altro addebito che si fa al grande poeta è che la sua poesia è troppo spesso astratta, metafisica, *unsubstantial*; deficente nella rappresentazione drammatica del reale, un po' troppo eterea e vaporosa. A questo addebito il poeta potrebbe rispondere trionfalmente citando alcuni suoi capolavori come *I Cenci*, *Giuliano e Maddalo*, dove il reale è reso con una energia degna di un Rembrandt e di uno Shakespeare. E affrettiamoci ad aggiungere che la vera e continua *sostanza* della poesia shelleiana sta nel costante servizio che essa rese alla causa dell'umanità: è in ciò che si trova quella gravità e serietà di sostanza e di argomento che certi critici desiderano nella poesia di Shelley. Il signor Stopford Brooke osservava poco fa giustamente che « la materia di Shelley non è quella di Wordsworth o Tennyson. Egli non si occupa altro che raramente della vita umana quale *essa è*: ma cosa per noi di grandis-

---

[1] G. Chiarini, *Ombre e figure*.

sima importanza, della vita umana come *dovrebbe essere*, una volta liberata dai mali che la tormentano o paralizzano. Lo Shelley ci rappresentò questi mali, li descrisse con la vivacità del suo odio generoso, e fu ed è cagione che un grande e sempre crescente numero di persone li detesti e li combatta. Nessuno, in poesia, ha fatto più di lui per correggere il falso concetto della divinità, per rovesciare i fondamenti dell' ingiustizia, della superstizione, del dispotismo, delle caste, della schiavitù corporale e spirituale dell'uomo. Questa è in gran parte, la sostanza, ora distruttiva, ora costruttiva della poesia dello Shelley. »

Se lo Shelley non fosse tragicamente sparito nel fiore degli anni, i *Cenci* non sarebber rimasti il solo dramma scritto nella grande maniera Elisabettiana. Egli già meditava il *Carlo I*, e i frammenti che ne rimangono attestano un potere drammatico straordinario. I segni del vero ingegno drammatico sono in questi e nei *Cenci* così chiari e così indiscutibili, come quelli del genio lirico nella *Lodola*, in *Adonais*, nella *Nuvola* e nella *Sensitiva*. Lo Shelley era uomo capace di affrontare la luce del cielo e quella dell' inferno, nella loro antitesi eterna. Ed è infatti la lotta fra le tenebre e la luce che ha affascinato Shelley nella storia di Beatrice Cenci: la grande antitesi del Bene e del Male, Beatrice e Francesco.

Francesco Cenci è una terribile figura alla Webster, ritratta con pochi e grandi tocchi. È

l'ideale del genio satanico, il trascendentalismo nell'empietà e nella mostruosità: è un ammirabile studio *sintetico* del male in un'anima umana; come quello di Guido Franceschini, nel gran poema di Browning, è uno stupendo studio *analitico*. Il Cenci dello Shelley è una creazione idealistica; quello di Browning è un ritratto realistico — ma del grande e spirituale realismo dei Balzac, dei Browning, dei George Eliot, e dei Tolstoi; che è cosa ben differente dal crudo e facile realismo di certi poeti e romanzieri contemporanei....

Che dire del *Prometheus Unbound?* Per sublimità di etico e di estetico concepimento; per splendore d'ideale bellezza; per la marmorea scultoria maestà dei personaggi; per la vasta comprensione dell'universo intero cooperante al trionfo e al benessere definitivo dell'umanità rigenerata; per la magnifica scala ritmica che lo percorre e compenetra, dalle più ineffabili tenere melodie al *pienissimo* formidabile di una orchestra maravigliosa; per la sinfonia eterea degli Astri nell'atto quarto, dove lo Shelley ha espresso quel che finora si era creduto inesprimibile dalla umana parola; — per tutte queste rarissime doti e per tante altre che taccio — è veramente unico e divino, e resterà il più grande esempio di dramma lirico nel secolo decimonono.

I grandi capolavori di Shelley furon quasi tutti meditati e scritti in Italia. A Roma, il *Prometeo;* nel Veneto, *Giuliano e Maddalo* e i versi su

i *Colli Euganei*; a Firenze, l'*Ode al Vento d'Ovest*, la *Medusa*, il quarto atto e i cori del *Prometeo*; a Livorno, i *Cenci* (in villa Valsovano) e la *Lettera a Maria Gisborne*, e *la Lodola* (in casa Ricci).

Ancora una volta, noto con vivo piacere, e con tal pensiero concludo questo ricordo di Shelley in occasione del primo suo Centenario, che una viva simpatia letteraria ebbe l'Inghilterra per l'Italia, fin dai tempi di Chaucer; dal Milton al Byron, dallo Shelley a Elisabetta Browning, da Roberto Browning a Landor, dal Swinburne alla Robinson.

(*Nuova Antologia*, 1 agosto 1892.)

LORD TENNYSON

È degna di nota nella storia della moderna letteratura la longevità di alcuni grandi poeti, e la persistenza del genio creatore nella più tarda vecchiezza, come, ad esempio, in Goethe, Wordsworth Uhland, Victor Hugo, Browning e Tennyson.

Quest' ultimo ha cessato di vivere la notte del 6 ottobre a Haslemere, Aldworth House, nella età di ottantatre anni. Si è spento tranquillamente, nella sua solitaria e poetica residenza, circondato dalla famiglia, senza dare alcun segno di patimento, sereno, nel pieno possesso della sua intelligenza.

La malattia, se così può chiamarsi, è durata appena una settimana. Il giorno precedente a quello della morte del poeta, fu di eccezionale splendore — un sole glorioso in un cielo intensamente azzurro, come di rado si vede in Inghilterra. Il poeta si sentì un po' sollevato, e chiese il suo Shakespeare. Lo aperse e lesse qualche

scena del *Cymbeline*, guardando alternamente il cielo splendido e il libro. Il Sole e Shakespeare furono le due ultime visioni di Alfredo Tennyson su questa terra. Poi si assopì. Destatosi, sentì vicina la morte: sorrise ai suoi cari piangenti intorno al funebre letto, e mormorò all'orecchio della sua vecchia e santa compagna alcune parole — le ultime. Non ebbe agonìa, non lotta penosa. Tennyson si addormentò nella morte.

Nella camera dove spirò il gran poeta e dove la famiglia piangeva, non furono portati lumi. La piena luna di ottobre inondava colla sua placida e mistica luce la stanza — e metteva un'aureola Rembrandiana sul volto del poeta morto. Non conosco più bella, toccante e solenne morte di poeta, dopo quella di Walter Scott.

Verso il 1830, la popolarità di Byron cominciava a decrescere in Inghilterra, benchè restasse sempre viva e diffusa nel resto d'Europa. Poeti di minore potenza, ma più abili artefici di verso, e lirici più immaginosi e melodici, come Coleridge e Keats, si leggevano con nuovo piacere, misto a maraviglia di non gli aver fino allora degnamente apprezzati. In questo momento di reazione antibyroniana apparve sull'orizzonte poetico d' Inghilterra la stella di Alfredo Tennyson. Ed è curioso a pensare che nella sua adolescenza Tennyson era stato un adoratore e un imitatore di Byron. Il giorno che giunse la notizia della morte di lui, Tennyson, che aveva allora sedici anni, ne

fu colpito come dal fulmine. « Credei, narrò poi da sè stesso, credei che il mondo dovesse finire. Byron era morto.... tutto il resto non importava più nulla. Mi ricordo che andai a passeggiare da me solo, e che tracciai col bastone sulla sabbia queste parole: Byron è morto! » Belli e sacri entusiasmi giovanili, lacrime di ammirazione pei grandi poeti, indizio sicuro di vera futura grandezza, voi divenite ogni dì più rari in questa stanca e sterile Europa contemporanea....

Ma Byron non ha lasciata traccia veruna nell'opera poetica di Tennyson — se non forse in qualche accento virilmente passionato, come *Locksley Hall*. I poeti predecessori che hanno avuto qualche influenza sul genio di Tennyson sono visibilmente Wordsworth e Keats.

Alfredo Tennyson nacque il 5 agosto 1809 a Somersby, villaggio del Lincolnshire, dal reverendo George Clayton Tennyson, rettore di Somersby, e da Elisabetta Fytche, donna di squisita sensibilità e di viva immaginazione, come la madre di Lamartine. Studiò a Cambridge, e ancora adolescente pubblicò i primi suoi versi in società col fratello Carlo (*Poesie di due fratelli*). Ma la pubblicazione del primo volume di poesie sotto il solo suo nome, nel 1830, segna un'epoca memorabile nella vita di lui e nella storia della letteratura inglese. Questo primo volume, benchè contenesse alcune squisite poesie come il *Cigno morente*, *Claribella*, *Mariana*, e fosse maraviglioso come opera di un giovane di vent' anni, non fu

subito apprezzato degnamente. Ne comparve un secondo nel 1832, nel quale si leggono la *Signora di Shalott*, la *Regina di Maggio*, il *Palazzo dell'Arte*, la *Visione delle Belle Donne*, i *Lotofagi*, e questo attirò l'attenzione del pubblico e della critica, e se ebbe acri detrattori ebbe anche, in special modo fra i giovani, ammiratori ferventi. Ma il libro che assicurò e consacrò la fama e la popolarità di Tennyson, fu il volume pubblicato nel 1842, col titolo di *Idilli inglesi ed altre Poesie.* Qui sono dei capolavori come *Ulisse*, il *Castello di Locksley*, la *Quercia parlante*, *Dora*, *San Simone Stilita.* Allora si rilessero, si gustarono, si ammirarono anche i due volumi precedenti; e Tennyson fu riguardato per unanime consenso come il primo poeta vivente dell' Inghilterra.

Dal 30 al 42, accadde dunque un curioso fenomeno. Il pubblico gustava già Wordsworth e Keats, voleva la verità nella descrizione, la realtà anche nella fantasia, la perfezione delle strofe e del verso. Tennyson fu una vera rivelazione.

Locksley Hall è forse la più popolare tra le poesie di Tennyson. Vi è in questa poesia, unica nel suo genere, una felice unione di forma elaborata e di accenti semplici e primitivi, di melodie perfette e di gridi strazianti, di lirismo e d'ironia, di patetico e di satira, di umorismo e di eloquenza. Il poeta vi canta il suo primo disinganno, il disinganno d'amore; e rivisitando i memori luoghi, non trova conforto che nel confondersi cuore e mente con le aspirazioni umanitarie del

suo tempo. E l'elegia si converte in inno, il singulto in entusiasmo, nel contemplare i presenti progressi e i futuri miracoli della Scienza. Vi è, come nel quarto atto del *Prometeo* di Shelley, l'apoteosi dell'Umanità. Amy, l'adorata cugina, ha mancato al suo giuramento di amore, ha obbedito alle fredde ragioni della madre, e ha sposato un altro... un buon *filisteo*, che il poeta indignato marca così col suo strale d'oro:

« Tale il marito, tale la moglie: tu sei accoppiata a un gaglioffo, e la rozzezza del suo carattere avrà peso da farti piombare in basso, al suo stesso livello. Egli, appena smussata la prima forza della passione, ti terrà come qualche cosa di meglio del suo cane, e gli sarai un poco più cara del suo cavallo. Che c'è? ecco, i suoi occhi son gravi e pesanti... non credere che sia effetto del vino... va' a lui, è tuo dovere; bacialo, prendi nella tua la sua mano. Forse il tuo signore è stanco, il suo cervello è affaticato — divertilo con le tue più fini fantasie, carezzalo coi più delicati pensieri. Egli ti risponderà a proposito cose molto facili a capire... Oh, meglio tu mi fossi caduta morta dinanzi, ti avessi uccisa io stesso con le mie mani!... Penserò io a lei come a una morta, e l'amerò ancora per l'amore che mi portò? — No — essa non mi amò mai veramente — il vero amore è amore per sempre. »

Ed ecco la famosa visione del trionfo dell'areonautica che cambia gli aspetti e le sorti della Società umana.

« ...Io mi immergevo nel futuro quanto profondamente occhio umano può scorgere: vedevo la visione del mondo e le future sue maraviglie — i cieli pieni di commerci, galere con magiche vele, piloti del purpureo oriente scendenti con preziosi carichi. Udivo empirsi i cieli di grida, e piovere una orribil rugiada dalle aeree navi delle nazioni lottanti nell'azzurro centrale; e tra l'immenso caldo soffio dei venti del Sud, le bandiere dei popoli lanciarsi attraverso la tonante tempesta... finchè il tamburo della guerra non si sentiva più battere, e gli stendardi delle battaglie erano ripiegati e sospesi nel Parlamento dell'umanità, nella Federazione del mondo. »

Questa visione profetica dei mutati destini dell'umanità nel trionfo dell'areonautica, l'hanno avuta egualmente il Monti e Shelley, Whitman e Victor Hugo.

Sessant' anni dopo, il poeta ricantò *Locksley Hall* — ma come l'intonazione è cambiata! Una solennità sacerdotale, un accento di mistica acquiescenza son succeduti ai fremiti battaglieri, e ai gridi della passione. Il poeta da ottimista utopista è diventato un acre censore e un sinistro minacciatore della società contemporanea. Il secondo *Locksley Hall* si direbbe la palinodia del primo.

La *Principessa*, poema pubblicato nel 1847, parrebbe scritto da un giovane immaginoso dell'epoca Elisabettiana. Vi sono la profusione e la efflorescenza del *Rinascimento* inglese. I personaggi paion quelli di una *féerie* sentimentale; caldi di

emozioni, eccessivamente lirici di sentimento, di linguaggio e di azione. Non si sa a che epoca appartengono, di dove vengono, nè precisamente che cosa vogliono. La bella Ida figlia del re di Gama, superba bellezza michelangiolesca, è figura indimenticabile. Ma il dramma è assurdo e intralciato, una vera fantasmagoria di carnevale. Vi si discutono le più vitali questioni sociali — l'emancipazione della donna. Vi è una spece di *club* di emancipate che avrebbe dato materia di eterno riso a Enrico Heine.... e per esser giusto, mi affretto a dire che anche il poeta, a momenti, sembra sorridere del suo soggetto, ma non abbastanza. Ciò che salva e serba immortale questo poema è la scena d'amore finale, cosa veramente divina, e le squisite deliziose liriche che vi sono sparse come preziosissime gemme; alcune delle quali sono fra le più ammirate e popolari di Tennyson.

Questo poema tutto visioni sfolgoranti di orientale bellezza fu scritto da Tennyson tra le nebbie di Londra, tra il sudicio fumo di Lincoln's Hill. Lo ricordino quei *Parnassiens*, *Estetici*, decadenti, bizantini, dilettanti, che oggi non potrebbero scrivere un rigo se non assisi su molli divani, circondati di fiori, di gingilli, di stoffe, di quadri, come le eleganti adultere di Bourget. Tennyson evocò visioni di celeste bellezza dalle tenebre di Lincoln's Hill. — Gian Paolo scrisse i suoi primi romanzi in una povera stanza dove le donne stiravano e i bambini piangevano. — Hoffmann scrisse il *Vaso d'oro*, capolavoro ammirato da Bal-

zac e tradotto da Carlyle, in una soffitta di Dresda, alla vigilia della battaglia di Lipsia, tra il rombo dei cannoni degli Alleati. - Burns cantò i suoi ultimi tre canti immortali, con la morte e i creditori alla porta....

Il 1850 può dirsi l'*annus mirabilis* della vita di Tennyson. In quest'anno pubblicò *In Memoriam*, fu eletto a succedere a Wordsworth come poeta *Laureato*, prese moglie, e si ritirò a Farringford.

Vorrei dare, per quanto i limiti di questo articolo me lo permettono, una esatta idea di *In Memoriam*, scegliendo e traducendo letteralmente qualche passo dei più notevoli.

Arturo Hallam, figlio dell'illustre storico, amico intimo di Tennyson e fidanzato alla sorella di lui, morì quasi improvvisamente a Vienna. Il volume *In Memoriam* si compone di centotrenta brevi poesie, tutte nel medesimo metro, consacrate alla memoria del morto amico. La monotonia dell'argomento e della versificazione parrebbe dovesse ingenerare nel lettore stanchezza e tedio; e può parer anche, a prima impressione poco virile e poco naturale tanta vena elegiaca sul sepolcro di un amico. Ma se il soggetto è sempre lo stesso, se ogni particolare è raccolto nella funebre unità del poema; vi è però tanta varietà di descrizioni, di commoventi memorie, di liriche ispirazioni, di pensieri e di sentimenti; vi è tanta venustà e spesso tanta larghezza e magnificenza di forma, che non solo questo libro si legge volentieri, ma va classificato fra quei pochissimi che si tornano a

leggere e meditare, trovandovi sempre nuove verità, e nuove bellezze.

Chi era quest'uomo che destò sì vivo entusiasmo e lasciò sì acuto rammarico nel cuore di un poeta come Tennyson? Era un nobile e generoso carattere, una natura magnetica dalle pronte e benefiche influenze, un giovine che senza aver lasciato opere insigni e nome famoso, apparteneva tuttavia alla nobile famiglia dei Sidney, degli Schiller, e degli Shelley:

« ... Parola che sgorgava dal cuore, da intime sorgenti mai esauste; il critico acume di un occhio che avea visto tutte le luminose vie delle Muse; una logica ardente che vinceva i dubbi dell'uomo, e trascinava l'uditore nel suo irresistibile corso; una natura elevata, innamorata del bene, ma franca d'ogni ascetica debolezza; amore di libertà, raramente sentito, non un turbolento fanatismo da scolari, nè il cieco isterismo dei Celti; virile proposito fuso con grazia femminea, in modo che vedendolo i fanciulli spontaneamente gli prendevan la mano, e godevano a guardar nel suo volto... »

Il poeta lo sa, e lo confessa, che anche questi modulati lamenti son vanità; nè canta perchè speri lode dagli uomini; ma vuole assaporar le sue lacrime, *écouter sa blessure*, e trova nel triste meccanico esercizio del verso un assopimento al proprio dolore. « Queste pagine, ei dice, serviranno forse, tra pochi anni a ricuoprire un libro, a foderare una scatola, a far *papillottes* per le signore.... »;

ma che importa al poeta? ai suoi giorni ottenebrati è conforto il malinconico ritmo; e parlare del suo dolore gli è più caro di ogni plauso e di ogni fama.

In questo costante pensiero del defunto amico, egli si sente trasfigurato e fatto migliore: perchè solo i puri di cuore e sani di mente possono aver comunione coi morti.

« .... Essi si rivelano alle anime silenziose e calme, amano le immaginazioni quiete e serene, le memorie simili a cieli senza nuvole, le coscienze tranquille come un mare in riposo: ma quando il cuore è pieno di tumulto e di dubbi, essi si affacciano ad ascoltare, e poi si ritirano. »

Ammaestrato dai nobili esempi del morto, e purificato dal proprio dolore, il poeta gli parla e gli si confida: ma sempre in tono d'inferiorità, con un accento di affettuosa e timida riverenza — « come una povera ragazza innamorata di un gran signore, la quale, mentre accudisce alle giornaliere faccende nell'umile casetta ov'è nata, pensa e sospira a lui, così superiore e così distante da lei. I vicini la canzonano tutto il giorno, e la notte nella sua solitudine essa piange e confessa: quanto son vana! come potrebbe egli amare una così umil creatura? »

Ma ecco la nave che riporta in patria il caro e sacro peso. Il poeta la vede e la sorveglia con ansietà angosciosa e con terrori d'amante: — « Tu riporti, o nave, il marinaro alla sua moglie, i viaggiatori da terre lontane alla patria; tu porti

delle lettere che saranno aperte con mani tremanti, e il funebre peso di una vita svanita. Ma pure riportalo, o nave; noi abbiamo dei vaghi terrori — a noi, schiavi dell'abitudine, par più dolce di riposare sotto la terra fiorita che beve i raggi del sole e la pioggia; e mi si stringe il cuore al pensiero che egli potesse essere sommerso con te, e che quelle mani, così spesso strette fra le mie, restassero intricate fra le conchiglie e l'alghe marine. »

E aspettando la nave, a momenti gli pare impossibile che debba riportargli un cadavere, invece del vivente e giovine Arturo. E su questo pensiero tanto naturale, e provato tante volte da chiunque ha perduto una cara persona, ecco cinque strofe di un'ammirabile semplicità e perfezione di forma.

« Se qualcuno mi recasse l'annunzio che tu, o nave, oggi hai toccato terra, ed io mi avviassi alla spiaggia, e ti trovassi ancorata nel porto — e standomene lì tutto chiuso nel mio dolore, vedessi i tuoi passeggeri scender giù in fila cercando con gli occhi i lor conoscenti — se insieme ad essi io vedessi venire l'uomo che per me fu una creatura quasi divina, e mi stringesse a un tratto la mano, e mi domandasse mille cose di casa nostra — io gli raccontassi quanto ho sofferto, e come la mia vita fu presso a mancare; ed egli compatisse al mio stato, e stupisse di questa fissazione del mio cervello — e io non riscontrassi nessun segno di mutamento, nessun indizio

di morte in tutta la sua persona, ma lo trovassi in tutto e per tutto lo stesso; non mi parrebbe cosa strana e impossibile. »

Ma pur troppo questo non è che un sogno, e quelle labbra già sì eloquenti sono sigillate per sempre dal dito della morte. Il poeta nelle buie mattinate di Londra ricerca istintivamente i luoghi ove era usato conversar con l'amico; ma il pensiero che non lo troverà più, mai più, accresce il suo spasimo.

Il dolore e il desiderio del caro estinto si fanno anche più vivi e sensibili quando ricorrono certe feste dell'anno — Natale, Capo d'anno, Pasqua. Allora le memorie si affollano nel cuore esulcerato: e negli occhi della sorella, vedova prima che sposa, il poeta vede riflesso il proprio dolore. Le campane squillanti per l'anno nuovo sono liricamente apostrofate in questi nobili versi:

« O campane squillanti pel diffuso cielo, suonate via le fuggenti nubi, la gelida luce; l'anno se ne muore nella notte; suonate, o campane, e lasciatelo morire.

« Suonate via il vecchio — suonate nel nuovo: suonate, felici campane, di contro alla neve: l'anno se ne va; vada pure: suonate via il falso, suonate alla verità.

« Suonate via una causa ormai vinta, ma che stenta a finire — le vecchie forme di fazioni e di lotte: suonate a più nobile tenore di vita, con costumi più dolci, leggi più pure.

« Suonate via il bisogno, la cura, il peccato;

la spietata freddezza dei tempi: suonate via le mie funebri rime; suonate al nuovo e più perfetto poeta.

« Suonate via ogni antica forma di luridi mali; la vile cupidigia dell'oro: suonate via le mille guerre passate; suonate ai mille anni di pace avvenire.

« Suonate al nuovo uomo, libero e forte, dal cuore più largo, dalle mani più generose. Suonate via tutte le tenebre della terra; suonate al Cristo che ha da venire! »

Finchè almeno ci è dato abitare nei luoghi pieni dei ricordi di un caro estinto, si può trovare sollievo. E il dolore di Tennyson crebbe il giorno che la sorte lo staccò per sempre dalla memore villa. Quando saliva su la più alta delle circostanti colline, da un punto all'altro del paesaggio che aveva sott'occhio, non vedea luogo che non gli ispirasse qualche memoria del morto amico: non vi era vecchia grigia fattoria, non bassa solitaria palude dai mormoranti canneti, non semplici siepi da campo a campo, non pastorali ruscelli che seguono le curve dei prati, che non sembrassero rammentarsi di essere stati osservati ed amati da quell'occhio intelligente e sereno, ora per sempre chiuso ad ogni scena terrestre.... — « Chi ci verrà dopo noi, dice il poeta, è uno straniero, a cui tutto sarà muto e indifferente; finchè poi, o eterne vicissitudini! dal giardino e dal bosco spireranno nuove simpatie e nuove memorie; e anno per anno, il paesaggio di-

verrà familiare ai figliuoli dello straniero — mentre, anno per anno, il contadino rivolta le consuete glebe o pota le antiche piante; ed anno per anno, la nostra memoria svanisce da tutto il cerchio delle colline. »

Altre volte il poeta ha un grido passionato di invocazione. Chiama l'estinto, senza terrori, nella piena luce del giorno:

« Vieni, quando le rosee ciocche e le azzurre adornano gli orti fragranti, vieni e appariscimi! La speme dei non compiuti anni risplenda lucida e larga su la tua fronte! Fra le rose d'estate, fra le migliaia d'onde del grano intorno alla solitaria villa, che io ti riveda! Non già nelle paurose vigilie della notte, ma dove il raggio del sole ferve più caldo, vieni, bello nella tua nuova forma, e come una luce più fulgida in mezzo alla luce! »

Ma le lacrime e le visioni, le apostrofi dolorose e passionate, questi tumulti di un cuore ferito, sono elevati e purificati, e convertiti in cantico di rassegnazione e di contemplazione, nel religioso concetto di una ragionata acquiescenza al divino volere:

« Tuoi, o Amore immortale, tuoi sono questi mondi di luce e di ombra: tu hai fatto la Vita nell'uomo e nel bruto, e tu hai fatto la Morte.... I nostri piccoli sistemi hanno il loro giorno, hanno il loro giorno, e poi cessano d'essere: essi non son altro che luci riflesse di te — ma tu, o Signore, sei più di loro. Noi siamo tutti o pazzi d'orgoglio, o leggieri, e ci burliamo di te, quando

non ti temiamo. Aiuta le tue fragili creature, aiuta i tuoi vani mondi a sopportar la tua luce!... Perdonami ciò che in me parve peccato, e ciò che in me parve merito, da quand'io nacqui — perchè il merito esiste da uomo a uomo, e non dall'uomo a te, o Dio. Perdona il mio dolore per un estinto, una tua creatura che ho amata e ammirata. Io credo che egli viva ora in te, e in te confido di ritrovarlo, anche più degno d'essere amato. »

Così le lacrime della separazione si convertono in sorriso di contemplazione nella fede di una vita futura, alla quale Tennyson ha sempre fermamente creduto.

Tennyson dopo il suo matrimonio lasciata l'antica residenza nel Lincolnshire, si stabilì nell'isola di Wight a Farringford — in una abitazione essenzialmente inglese e poetica. E come nelle sue prime poesie troviamo il riflesso del malinconico paesaggio del Lincolnshire, così nelle seguenti opere troviamo la luce gioconda, la fragranza e il colore, dei giardini e dei parchi che il poeta aveva in vista ad ogni ora.

Ma della sua vita a Farringford, delle sue abitudini, dei suoi amici, dirò fra poco. Ora voglio prima dare un'idea sommaria delle due opere poetiche che portarono al grado supremo la fama poetica del Laureato: *Maud*, e gli *Idilli del Re*.

Le fedeli pitture della vera passione son rare, e se ne fa presto la lista. Gli accenti di fuoco

della misera Saffo hanno traversato i secoli; e, di generazione in generazione, il patetico orrore della *Fedra* di Euripide fa ancora fremere e piangere. Didone, Arianna, Francesca, Giulietta, Tecla, Margherita, Clara, — Otello e Roxane — son tipi immortali di amorosa passione e di tragica gelosia. Più vicino a noi, *Manon Lescaut*, e *Clarissa*, le lettere della Lespinasse, alcune pagine della *Nuova Eloisa*, *Werther*, *Adolfo:* poi le *Notti* di Musset, *Valentine* di Giorgio Sand, i *Sonetti* della Browning, il *Consalvo* del Leopardi, il *Chastelard* di Swinburne hanno accenti di vero singulto, il grido inimitabile e sacro. A questa lista va aggiunto *Maud* di Alfredo Tennyson, pubblicato nel 1855.

Maud (Matilde) è una storia d' amore raccontata in versi, o meglio, cantata, gridata e pianta in ardenti strofe liriche. Si sente che tutto è stato visto, e studiato dal vero e, in parte, personalmente provato; ma al tempo stesso, tutto vive e si muove in un' atmosfera poetica.

Questo monologo poetico, questo *monodramma*, come lo chiama l' autore, è il giornale intimo di un giovine che, malinconico per natura, irritato da grandi sciagure domestiche e da lunghe solitarie meditazioni, s' innamora — dopo avere previsto e temuto ed evitato invano l' accendersi della passione — di una bellissima signorina aristocratica, Maud, e n' è riamato. Sorpreso una notte in colloquio con essa nel giardino, sorpreso e insultato dal fratello di lei, lo uccide in duello, e perde

per sempre l'amore di Maud. Fugge, ed erra smanioso e disperato nella babilonica Londra: finchè una causa generosa e liberale lo attira in Crimea, e l'azione guarisce quel cuore esulcerato ma naturalmente virile.

La favola, come vedete, è povera cosa; ma la poesia è stupenda. Come inventore e costruttore drammatico Tennyson è men che mediocre. E lo provano, pur troppo, i suoi veri drammi, *Becket*, *Aroldo*, la *Regina Maria* — roba mediocre; e mediocre in poesia è sinonimo di cattivo. Tennyson è poeta essenzialmente lirico, o epico-lirico. E *Maud* è una pittura di costumi e al tempo stesso una meravigliosa efflorescenza di lirica. Le parole della conversazione ordinaria, i minuti particolari della vita domestica, descrizioni di *toelette*, di ball, di pranzi, frasi satiriche, ritratti e caricature, si alternano con magnifiche pitture dei grandi spettacoli della natura, con l'estasi dell'amore, coi gridi angosciosi del dolore e della gelosia: e tutto ci è messo sott'occhio dalla magia del colorito e del ritmo. L'amante di Maud è di pura origine romantica — e il suo carattere ha una parentela non molto lontana con Werther, Renato, Childe-Harold e Obermann: ma è una natura essenzialmente inglese, con un fondo di selvaggia energia, e di *humour* sinistro, che soli hanno, credo, fra gli innamorati, i compatriotti di Swift e di Byron.

Ecco tradotta una delle più belle liriche del poema — forse la più bella.

Maud ha promesso all'amante di scendere in

giardino appena finite le danze, così com'era vestita da ballo — e il felice amante, aspettando, la invoca con questi incantevoli accenti:

« Vieni nel giardino, o Matilde, che già la notte, nero pipistrello, è fuggita; vieni nel giardino, o Matilde, io son qui solo, al cancello; e l'aroma del caprifoglio già si spande all'intorno, e il muschio delle rose già esala...

« Aleggia una brezza mattutina, e il pianeta d'Amore è nell'alto, cominciando a illanguidire nella luce che ama, sovra un letto di celeste asfodèlo — a languire nella luce del sole che ama, a languire nella sua luce e morire.

« Tutta la notte le rose hanno udito il flauto e i violini — tutta la notte i gelsomini del balcone hanno tremato al passo cadenzato dei danzatori — finchè è successo un silenzio col destarsi del primo uccello, e una pausa al tramontar della luna.

« Ho detto al giglio: Non c'è che una persona sola con cui essa può esser lieta: quando questi ballerini la lascieranno in pace? Essa è stanca di frastuono o di danze. Ma una metà se ne sono andati quando la luna svaniva, e gli altri al primo spuntare del giorno e già, sorde sulla sabbia e fragorose sulle pietre, le ruote dell'ultima carrozza echeggian lontane...

« E le rose tutta la notte sono state deste per te, sapendo la promessa che tu mi hai fatto; i gigli e le rose eran desti, sospirando all'aurora ed a te.

« O rosa regina del verginale giardino delle

fanciulle, vieni, ora che il ballo è finito, vieni lucente di raso e di perle, giglio e rosa ad un tempo; vieni a brillare, o vaga fronte, nei tuoi splendidi ricci, a brillar come un sole su questi fiori!

« Una lacrima luminosa è caduta dal calice del fior di passione... Essa viene, la mia colomba, il mio amore — essa giunge, la mia vita, il mio fato! La rosa rossa dice: Essa è vicina — e la rosa bianca piange: Essa indugia. Il tulipano in ascolto dice: Io la sento, io la sento — ed il giglio mormora: Io aspetto.

« Eccola, la mia donna adorata! Benchè aereo il suo passo, il mio cuore la sentirebbe e batterebbe, se fosse già terra dentro un letto di terra. La mia polvere la sentirebbe e palpiterebbe se fossi morto da un secolo — si commoverebbe tremando sotto i suoi piedi, e germoglierebbe in fiori di porpora. »

Gli *Idilli del Re* (1860-75) sono l'opera poetica più lunga e importante di Tennyson, la quale in certo modo consacrò la sua fama. Questi idilli cavallereschi, collegati fra loro in modo da formare una epopea, non son altro che la leggenda di Arturo, di Merlino, e dei cavalieri della *Tavola Rotonda.* Tennyson ha rivissuto fra quella gloriosa compagnia « il fiore degli uomini », e si è fatto semplice e antico nell'epica pittura di quei personaggi e di quelle imprese meravigliose. Tra le armi brunite e i grandi elmi d'oro, le bandiere di seta e le lance, brillano come bianchi fiori le

più pure e ideali figure di vergini; le più toccanti storie d'amore.

In generale, questi Idilli, benchè ammirabili per delicatezza, grazia, melodia, e spesso antica semplicità di stile, mancano di quel forte rilievo, di quel colore locale che abbonda nelle poesie medievali di Roberto Browning, e che sovrabbonda nelle poesie cavalleresche della *Légende des Siècles*. Il Re e i paladini di Tennyson sono un po' troppo belli, un po' troppo buoni, tanto che un illustre poeta vivente ebbe a dire: « Questi sono gli Idilli del *Principe Consorte*, e non gli Idilli del Re Arturo. » Ma se *Elaine*, *Vivien*, son talvolta modernamente eleganti, *Ginevra*, la *Sacra Coppa* e la *Morte d'Arturo* son semplici come cosa antica, e senza nessuna raffinatezza di concetto, di sentimento e di stile.

Chi, letti una volta, potrà dimenticare i versi nei quali è descritto il Re morente che restituisce la spada Escalibar alle Fate del mare da cui l'avea ricevuta?

È la sera della gran battaglia che tutto il giorno ha infuriato sulle montagne, lungo il mare, d'inverno. Tutti i cavalieri d'Arturo son morti; egli stesso è caduto col cranio aperto da un colpo di scure; e il suo ultimo scudiere lo ha portato sulle spalle vicino alla spiaggia. Scintilla in cielo freddamente la luna piena. Arturo ordina allo scudiero di lanciar sull'acque la spada, perchè l'ebbe dalle Fate marine, e nessun uomo vivente deve impugnare l'elsa della spada del Re.

« La grande spada lanciata in aria gettò lampi al lume della luna, descrivendo un grande arco scintillante, come il raggiare di un'aurora boreale fra gli urti delle isole di ghiaccio e i rumori del mare del Nord. Ma prima che la spada ricadendo avesse toccata la superficie, s'alzò dall'acque un braccio coperto di velluto bianco, mistico, meraviglioso, e afferrò la spada, la brandì per tre volte, e disparve con essa nel mare.... Poi si avvicinò una gran barca, fosca, tutta abbrunata, come una funebre sciarpa, da prua a poppa. Sul ponte era un gruppo di forme maestose, in nere vesti, con neri cappucci, come si vedon talvolta sognando — ma presso loro si distinguevano tre regine, con le corone d'oro; e dalle loro labbra uscì un gemito che salì fino alle stelle palpitanti nell'alto — e poi, come una sola voce, si udì un coro di lamentazioni, simili a un vento che gema tutta la notte in una landa deserta dove non sia nessuno, dove nessuno sia stato mai, fin dal principio del mondo.... Allora il Re mormorò con fievole voce: « Deponimi nella barca » e le tre regine stesero le mani, e sorressero il Re. E la più alta e più bella fra loro adagiò nel suo grembo la testa d'Arturo, gli disciolse l'elmo spezzato, e lo chiamava per nome, piangendo dirottamente... »

Ma il più ammirabile di questi Idilli è, anche a giudizio dell'Arnold e del Rossetti, *Ginevra*. Più di ogni lode e più di ogni commento, varrà a dare una qualche idea del poema questo frammento che traduco, nel quale è descritta l'ultima appa-

rizione e l'ultimo addio del Re alla colpevole moglie, relegata in un convento, dopo il dramma doloroso della sua passione per Lancillotto.

«.... Un mormorio corse per tutto il monastero, e poi s'udì un subito grido, « il Re!.... » Essa sedeva immobile, stordita, ascoltando; ma quando sentì un rumore di piedi armati traversare il lungo corridoio, e avvicinarsi sempre più all'uscio della sua cella, si lasciò cadere a terra in ginocchio, e chinò la faccia sul pavimento; e con le onde della sua chioma e con le sue bianchissime braccia nascose il volto allo sguardo del Re. Nell'oscurità, sentì il suo piede armato fermarsi lì accanto a lei.... poi vi fu un silenzio, poi si udì una voce monotona e profonda come di uno spettro, ma, benchè cambiata, quella del Re.

« Così dunque giaci qui a terra, o figliuola dell'uomo da me tanto onorato, e che ebbe la fortuna di morire prima della tua vergogna!.... Bene sta che nessun figliuolo sia nato da te: i figli di te nati sono la spada ed il fuoco, le ardenti rovine, le leggi violate, i domestici tradimenti, e lo sciame di pagani nemici che si avanzano ora sul mare del Nord; i quali io, quando ancora sir Lancillotto era meco glorioso e onorato Cavaliere, ho dispersi e fugati in questa terra di Cristo, in dodici grandi battaglie....

« Qui tacque; e durante quella pausa, essa, strisciando a terra, gli si avvicinò un poco più, e posò le sue mani attorno ai piedi del Re.

« Di lontano, si udì un solitario squillo di

tromba: il destriero armato che aspettava alla porta del convento rispose nitrendo come alla voce di un amico.... Il Re seguitò così:

« Non creder però che io venga qui a rinfacciarti la tua colpa, che io venga a maledirti, o Ginevra! io che mi sento morire dall'immensa pietà di vederti umiliar nella polvere, ai miei piedi, quell'aurea testa, orgoglio dei miei anni felici. Il furore che dapprima mi fe' pensare ai tormenti ed al rogo è passato: lo spasimo che mi fece versar lacrime ardenti, quando paragonavo il tuo cuore col mio, è pure in parte cessato: ed io, ecco, io ti perdono come Iddio eterno perdona: tu fa' il resto per la salute dell'anima tua.... O amaro ultimo congedo da tutto quello che ho amato! o chiome d'oro, con le quali, inconsapevole, io soleva scherzare! O forme imperiali, o bellezza qual mai non ebbe altra donna! Io non posso toccar le tue labbra; esse non sono mie, ma di Lancillotto — anzi, non son mai state del Re.... Io non posso stringere la tua mano: quella pure è carne, e nella carne fu il tuo delitto.... e nondimeno, o Ginevra, io t'amo ancora: tale è il mio fato: e se tu purificherai l'anima tua, se ti affiderai alla paterna misericordia di Cristo, un giorno, in quel mondo dove tutti son puri, noi due ci incontreremo, dinanzi all'alto Iddio, e tu mi correrai incontro, mi chiamerai tuo, e saprai che son io, il tuo marito, non uno spirito minore, non Lancillotto, non altri!....

« Ma è già tempo che io parta. Attraverso

la fitta notte, sento squillare la tromba. Essi chiamano me, il loro Re, a guidar l'esercito laggiù a quella grande battaglia dove io dovrò colpire il figlio di mia sorella e i cavalieri del Cavallo Bianco, suoi collegati — ed ucciderli — e incontrare io stesso la morte, o non so quale altro misterioso destino.... Tu qui rimani: qui saprai i tragici eventi: ma non mi vedrai più, io non verrò più qui, non giacerò mai più al fianco tuo, non ti vedrò più.... addio!...

« E mentre essa restava prona e come annientata ai suoi piedi, sentì l'alito del Re errar sul suo collo, e, fra le tenebre, s'accorse, dal movimento delle mani del Re su la china sua testa, che egli la benedisse.

« Allora sentito l'ultimo suono dei passi di lui che si allontanava, la pallida Regina si alzò da terra, e sperando di rivedere il volto del Re senza esser vista, guardò da una grata della finestra.

« Egli era là, già rimontato a cavallo, alla porta del monastero: e intorno a lui le monache stavano tristi e riverenti, ciascuna con un cero acceso in mano; ed egli dette loro ordine di nutrire e custodir la Regina; e mentre parlava alle monache, abbassava il gran cimiero a cui sormontava il drago d'oro di Britannia; talchè essa non potè discernere il viso del Re, che era allora come quello di un angelo, ma vide solo, bagnato dalla nebbia e percosso dal lume dei ceri, scintillare il gran dragone dell'elmo, e fumar nella notte come un'accesa meteora. »

Tennyson era alto di statura, largo di spalle, ma piuttosto magro. Nel profilo, ricordava Dante; nell' ampia fronte, Shakespeare. Aveva occhi neri, profondi, indagatori — voce ammirabile, che passava dalle note più soavi alle più altosonanti, e faceva di lui un lettore di versi maraviglioso. E, nell' intimità, fra vecchi amici, Tennyson leggeva volentieri le sue poesie. Alla Browning lesse manoscritto il poema *Maud:* ed essa restò colpita dal modo di leggere del poeta quanto dalla bellezza di quelle strofe famose. Quando egli leggeva *Ginevra*, arrivato al momento del perdono e della benedizione, si commoveva fino alle lacrime; cosa rara in lui che fu di tempra virile e aborrente da ogni scena sentimentale. Leggeva senza alcun gesto, compostamente, in tono un po' solenne e monotono; ma aveva uno *charme*, un magnetismo suo proprio — e chi lo aveva udito leggere, non dimenticava mai l' impressione ricevuta.

Era di modi e abitudini semplici e patriarcali. Rifuggiva dal tumulto della città, dai piccoli interessi e dagli egoistici divertimenti del bel mondo, dalle conversazioni eleganti — contento di vivere tra campi e giardini, con la famiglia adorata, lieto di qualche rara visita di provati amici. Amava i fiori; e nelle sue abitazioni di Farringford e di Aldworth ve n'erano a profusione. I boschi di Farringford che a primavera si empion di anemoni e di primole, i campi ove abbondano i narcisi, gli erano cari — e di prima mattina si vedeva il poeta col suo tradizionale

cappello di feltro dalla larga tesa, e il gran mantello grigio, con la eterna pipa corta in bocca, seguìto dal fido cane Siberiano, assidersi sul rustico banco, e inalzare ad Apollo alate strofe e nuvoli di fumo.

Amò di tenero, inalterato affetto, la sua degna compagna, e a lei furono rivolte le sue supreme parole. Fra gli amici ebbe carissimi Hallam, Gladstone, Ruskin e Roberto Browning — e mantenne sempre vivi l'affetto e la riverenza per il terribile Carlyle. Ebbe molto cari il vecchio Landor, il Rossetti e Longfellow.

Un avvenimento notevole nella uniforme vita di Tennyson, fu la visita che gli fece il generale Garibaldi nel 64. Il gran capitano e il gran poeta eran fatti per intendersi l'un l'altro. Ambedue eran figli sinceri e primitivi della natura, due viventi realtà, due *leaders*, due eroi — non uomini-fantasmi, non larve orpellate di falsa grandezza... Garibaldi piantò con le sue mani un albero nel giardino di Tennyson; toccante ricordo, e simbolo poetico del loro comune amore per la natura.

Tennyson ebbe sempre una costante predilezione per i bambini, come il suo grande contemporaneo Victor Hugo. E mi piace finire questo mio ricordo di Tennyson con la traduzione di una sua poesia che rivela la squisita tenerezza del poeta per l'infanzia, e che, nella sua ineffabile semplicità, è di un patetico così penetrante che divien doloroso. È intitolata: *Nello spedale dei bambini.* (È una infermiera che parla).

« .... Si passò nella sala dove giacciono i bambini più piccoli. Ecco il letto della nostra orfana, la nostra cara soave donnina: vuoto, come vedete, da poco.... Paziente nei dolori, benchè delicata come una sensitiva, coi suoi ingenui discorsi spesso mi ha fatto piangere: aveva il cuore più riconoscente che io abbia trovato in bambine della sua età. — Ma già ve ne ricordate della vostra Emmina; eravate solita di mandarle dei fiori. Come sorrideva a quei fiori! Ci giocava, parlava con loro per delle ore. Ah, chi può a suo talento vagare dove meglio si rivelano le grandi opere del Signore, non indovina che gioia può procurare un fiorellino di campo: i fiori dicono a queste piccole anime prigioniere tutto quello che esse posson sapere della primavera; rinfrescano e profumano queste sale come il remeggio dell' ala di un angelo. Ed essa giaceva tenendo un fiore tra le magre manine incrociate sul petto, pallidissima, ma bella come il cuore può desiderare; e credemmo che riposasse quietamente addormentata — così quietamente, che il medico disse senza riguardi: « Povera creatura! domani le va fatta l' operazione: ma temo che non potrà sopravvivere. » Accompagnai il dottore fino a capo di scala, poi tornai nella stanza senza che la bimba se ne accorgesse.

« Da quando fo l' infermiera, non ho avuto mai un tal dolore, un tal turbamento. L' Emmina aveva *udite* le parole del chirurgo.... Chiamò dol-

cemente dal suo lettino a quello accanto, e disse: — « Annina ha detto che non potrò sopravvivere: che devo fare? » — L' Annina riflettè un poco, e « Se io fossi in te, disse poi, chiederei aiuto al caro Signore Gesù: perchè vedi, Emmina, quel che è scritto là su quel quadro: Lasciate che i piccoli vengano a me ». « Sì, lo farò disse l'Emmina, ma quando chiamo il Signore, come farà a sapere che sono io? ci sono tanti letti qui in fila! » — L' Annina rimase un po' imbarazzata. Riflettè di nuovo un momento, e poi disse: « Emmina, tu devi metter fuori le braccia, e tenerle stese sul letto. Il Signore ha tanto da vedere.... ma tu devi dirgli che sei quella bambina che tiene le braccia fuori, sulla coperta. »

« Avevo fatto nottata alla bimba tre volte di seguito — non avrei potuto vegliarne una quarta: il cervello cominciava a girarmi, sentivo che non potevo più. Quella dunque doveva essere la mia notte di riposo; ma mi parve che non finisse mai. Vi fu un colpo di fulmine, a un tratto — poi il crepitar della grandine sui cristalli — e mentre io mi rivoltavo smaniosa nel letto, sentii un gemito di fuori, il belato di un agnellino che ha smarrito la madre e si trova tra la burrasca nel buio — poi il mio dormire fu interrotto dal sogno dell' orribile coltello chirurgico, dal terrore che la mia Emma vi avrebbe probabilmente lasciato la vita.... Ma nella prima grigia luce dell' alba, mi parve di vedermela accanto, e che sorridesse....

Il medico venne la mattina, e andammo a vedere la bimba.

« Egli aveva portato con sè i suoi spaventosi strumenti. La credemmo ancora addormentata. I suoi cari, lunghi, magri braccini eran distesi sulla coperta.... — Dicono che il giorno di Dio è tramontato. Ah, perchè curarci di ciò che essi dicono? — Il Signore dei bambini l'aveva ascoltata, l'Emmina era morta. »

Nello stesso volume dove si legge questa toccante poesia (*Ballads and other Poems*, 1881) è da ammirarsi *Rizpah*, una delle più originali e forti cose di Tennyson: e dove il poeta rivelò una sua nuova facoltà e potenza — *il tragico familiare.* Swinburne, così autorevole e credibile giudice di poesia, ne fu entusiasta, e ne parlò in questi termini: « Mai le due gemelle passioni, terrore e pietà, furono più divinamente fuse in immortali parole, e in più assoluta e sublime identità. Mai visse poeta sulla terra — tale almeno è il mio modesto e cordiale convincimento — la cui gloria non sarebbe accresciuta divenendo autore di questa poesia. Essa ci prova una volta di più che i grandi poeti sono bisessuali; maschi e femmine a un tempo, madri e padri istintivamente, dal giorno in cui Omero mise Astianatte nelle braccia di Ettore, a quello in cui Victor Hugo raccolse la più dolce delle cantilene su le labbra della moribonda Fantina. E fra tutti loro, nes-

suno, neppure lo stesso Victor Hugo, ha mai fatto vibrare la corda umana con più divina forza di tenerezza che Tennyson in questa poesia. Sarà ora finita la discussione se Tennyson sia un grande poeta, o soltanto un grazioso, delicato, e squisito poeta. Se fra mille anni, ogni traccia delle sue poesie fosse svanita dall' umana memoria, fuori che questi novanta versi di *Rizpah*, resterebbero prova positiva e ampia e sovrabbondante che un *grande* poeta era vissuto fra gli uomini. » Elogio in gran parte meritato, ma, come tutti gli elogi e le censure di Swinburne, un po' esagerato. Prima di *Rizpah*, a provare che Tennyson sapeva essere grande e forte poeta, eran comparsi *Ulysses*, *Locksley Hall*, *Le Sorelle*, *San Simone Stilita*, *Ginevra* e *Morte di Arturo*.

A proposito di *Rizpah*, rimando il lettore alla eccellente traduzione in versi che ne dette nella *Nuova Antologia* Francesco Rodriguez, autore di tre pregevoli studi biografico-critici su Alfredo Tennyson, William Cowper, e Longfellow. E mi piace ricordare le belle traduzioni poetiche di Giovanni Faccioli, il quale ci ha dato nel suo volume una buona scelta dell'opera poetica di Tennyson, e la bella traduzione di *Dora*, dataci da Giuseppe Chiarini.

L'ultimo volume di versi di Tennyson fu pubblicato nel 1889, col titolo *Demeter and other Poems*. Le due gemme del volume sono *Demeter*, e *Crossing the Bar* (*La diga estrema*).

Demeter è di genere tragico sofocleo. Negli accenti passionati della madre alla figlia, vi è quell'armonia, quella perfetta euritmia, quell'equilibrio felice del senso e del sentimento, che i tragici Greci e Virgilio conobbero meglio di ogni altro poeta antico e moderno. Non vi è forse in tutta la greca mitologia una storia più toccante e patetica di quella di Demetria e Persefone. La madre derelitta richiama con accenti di disperato singulto, a cui fa eco la Natura intera, la diletta figlia dalle basse regioni infernali alla lieta luce del sole. La dea della Terra dimentica, nel disperato affanno per la figlia rapitale, la terra stessa. E la terra diventa una desolazione. Quando poi la madre riabbraccia la figliuola recuperata, che si desta nella luce del sole e nell'amplesso materno, il verso di Tennyson diventa ineffabilmente musicale e patetico.

Crossing the Bar, mi pare, dopo *Demeter*, la poesia più significante e ammirabile del volume. Il poeta contempla e dipinge il tranquillo abbandonarsi dell'anima nel gran mare dell'eternità, fidando nel celeste pilota. Vi è in questa poesia una larga e profonda serenità, come nelle acque azzurre dell'oceano centrale. Sarebbe curioso paragonare il *Crossing the Bar* di Tennyson col *Prospice* di Roberto Browning. Il soggetto è quasi identico. Ma come diversamente trattato! In Tennyson, la contemplazione, la calma solenne, la nota armonica: in Browning, l'azione, la lotta eroica, la speranza indomabile, e il trionfo tra-

scendentale dell'anima. Tali le due poesie, e tali i due poeti.

Ora essi dormono accanto, nella pace sacra e solenne dell'abbazia di Westminster — e rimane incontrastato e incomparabile re della poesia Inglese, il poeta di Atalanta e di Maria Stuarda, Carlo Algernon Swinburne.

(*Nuova Antologia,* 16 ottobre 1892.)

RASSEGNE DI LETTERATURA INGLESE

Alla fine, dopo tante preghiere, insistenze e quasi minacce, la famiglia Shelley si decise a levare il sigillo e togliere di clausura i molti, vari e preziosi documenti sulla vita del sommo poeta. Solo sessantacinque anni dopo la morte di lui, i materiali più importanti a narrare la storia della sua vita così avventurosa, così piena di generose imprudenze e di eroismo, di entusiasmi e di lacrime, di estasi e di rimorsi, sono fatti di pubblica ragione, e, depositati nelle sicure e abili mani del prof. Dowden, compongono oggi i due grossi volumi della *Vita di Percy Bysshe Shelley.*

Ma non esisteva dunque nessuno studio biografico sul gran poeta di *Prometeo* e della *Cenci*, sul *Singing god* della moderna Inghilterra? Oh, ve n'erano anche troppi! — Quella povera vita era stata « dilacerata a brano a brano » da storici e critici romanzieri, in Inghilterra ed in Francia. Ma fra tanta farragine biografica Shelleyana, tre

soli libri avevano attirato l'attenzione, e destata la simpatia, e fino a un certo punto l'ammirazione dei devoti al poeta. La *Vita di Shelley* di Hogg — *Gli ultimi giorni di Shelley* del Trelawny — e la *Memoria di Shelley* di Michele Rossetti. Tre opere, nel loro genere e secondo i loro diversi intendimenti, capitali e sostanziali per lo studio di Shelley uomo e poeta: e che unite alle *Note* con cui Mrs. Shelley illustrò le opere del marito, alla edizione *critica* del Forman, e alle *Lettere* del poeta, bastavano a darcene quasi intera la raggiante figura.

Il pregio incontestabile di questi due nuovi volumi consiste nelle elucidazioni e rettificazioni su vari punti contestati e discussi della vita di Shelley. Il solo Dowden ha avuto in mano materiali sufficienti per poter dire l'ultima parola su certi fatti, e per troncare certe eterne questioni. La storia della povera Enrichetta, fino a che punto Shelley è responsabile di quella tragica morte, oggi è narrata con incontestabili documenti. — Sulla giovine e bella Pisana che ispirò *Epipsychidion*, e su quel bravo matto del prof. Pacchiani abbiamo curiose notizie. La prima volta troviamo qualche plausibile spiegazione sulla misteriosa aggressione di Tanyrallt. La narrazione biografica è sempre accompagnata da estratti di corrispondenze e da preziosi *diari* di Shelley e di Mrs. Shelley. Miss Clairmont acquista in questa nuova biografia una importanza nuova nella vita di Shelley; e altri personaggi che eravamo abi-

tuati a creder tanto influenti su lui, si perdono invece nell'ombra. L'opera abbonda di curiosi aneddoti, particolarmente durante il soggiorno di Shelley in Italia. E speravo di sentir raccontato un po' più equamente e umanamente il brutto fatto del povero sergente Masi. Ma il filisteismo e l'orgoglio inglese hanno messo una benda anche agli occhi del professor Dowden. Egli non fa che ripetere presso a poco la narrazione di Byron nella sua lettera a Walter Scott. Ma Byron era troppo passionato, interessato e pregiudicato espositore... Eppure anche stando al racconto di Byron e alla ripetizione del Dowden, appare evidente il coraggio del povero dragone, e la prepotenza dei *sei* suoi assalitori; e poi il vile assassinio dell'infelice, assalito a tradimento e alle spalle dal servo di Byron.

Il libro è scritto con una calma di esposizione che se fa onore all'impassibilità dello storico, nuoce un po' allo scrittore. Parlando di Shelley che fu in una continua *earnestness*, ci vorrebbe un po' più di calore, un po' più di vita — e dove si tratta de' suoi capolavori un po' più d'entusiasmo. Il prof. Dowden somiglia *l'homme de neige* che tratta del Vesuvio e dell'Etna... Anche sulla genesi e sul progresso dei lavori principali del poeta si desidererebbero maggiori particolari. È però assai notevole il giudizio complessivo sul *Prometheus Unbound.*

Insomma, un libro importante, leggibile da capo a fondo, una raccolta di sostanziali docu-

menti, dalla quale la simpatica figura di Shelley esce sempre pura e raggiante di gioventù e di poesia. La sola macchia di quella nobile vita, nonostante le moltissime attenuanti, è l'abbandono della disgraziata prima moglie. Ma essa fu vendicata. Shelley, novello Oreste, fu sempre agitato da quella memoria, da quel fantasma, vera Nemesi della sua vita.

A proposito di Shelley, vedo con piacere, sui giornali e sulle riviste inglesi, che la *Shelley Society* gareggia con la *Browning Society* di operosità e di zelo per l'incremento di gloria del suo... Santo. Gli Shelleyani, come i Browninghiani, illustrano nelle loro adunanze i lavori del poeta, e pubblicano negli Atti della Società i migliori studi critici che vengon letti. Curano nuove edizioni del poeta, pubblicano a loro spese edizioni critiche, illustrate, edizioni di lusso dei singoli poemi. Hanno già fatto rappresentare *Hellas* musicato nei suoi stupendi corali — e i *Cenci*, ove Miss Alma Murray entusiasmò il pubblico nella parte di *Beatrice*.

Cose, io pensavo con una certa mortificazione nazionale, che si posson fare in Inghilterra, dove il popolo dei lettori è così numeroso, dove la coltura letteraria è così generale, e abbonda il buon volere, la perseveranza e il denaro: ma che sarebbero, almeno per ora, inattuabili in Italia. Vi figurate una *Società Manzoni*, per esempio, che facesse rappresentare *Adelchi* a sue spese? Dato

il caso, certo noi potremmo veder sulla scena un Adelchi, e fors'anche una Ermengarda, quali non posson vantare altri teatri d'Europa — ma, in ogni modo, vi figurate la decorazione, la *mise en scène*, i *cori* della Tragedia? Io, sì, me li figuro, e prego Dio che al cantore di Ermengarda e di Napoleone sia risparmiato l'orribile strazio...

Il discorso inaugurale diretto alla Società da Mr. Stopford Brooke, è notevolissimo. Matthew Arnold, poeta e critico valente, aveva scritto una solenne eresia (paragonabile all' altra sua che Maurice de Guérin è più poeta di Keats, e che gli valse il feroce gastigo di una risposta di Swinburne a proposito delle poesie di Shelley. Aveva cominciato col metter lo Shelley troppo al disotto di Wordsworth, e concluse col dire che le prose di Shelley, lettere e saggi, valgon più dei suoi versi, condannando la poesia Shelleyana per la « incurabile mancanza di sostanziali argomenti » e come vaporosa e vuota, e priva di umano interesse. La risposta del signor Brooke è trionfalmente eloquente. Se qualche cosa di vaporoso, di *unsubstantial* è nell'opera poetica di Shelley, è solo nelle sue poesie personali. Ma la *Beatrice Cenci* — e *Giuliano e Maddalo* — e le sue liriche puramente *naturali*, la *Lodola*, la *Nuvola* — come potè dimenticarle il signor Arnold? E il Brooke conclude facendo una giusta e profonda distinzione.

« La *reale sostanza* della poesia Shelleyana sta nel costante servigio che essa rese alla causa

dell'umanità . . . . . .
. . . . . Egli non solo combattè la ingiustizia — ma amò la giustizia, non come vaga astrazione, ma come cosa in azione ed universale. La Libertà e l'Amore son la doppia fonte delle sue ispirazioni; e la sua umana poesia è immersa in esse, come un giardino estivo nella luce del sole. »

Belle e sante parole! La passione dell'*umanità* fu la vera Musa di Shelley; come era stata di Schiller, e come dopo fu di Victor Hugo. Ma i poeti cesellatori e i critici dilettanti non sanno, o non vogliono persuadersene. Il signor Brooke avrebbe, a nostro giudizio, potuto rispondere anche un'altra cosa; cioè, che da Eschilo e Lucrezio in poi, nessuno ha dipinto i grandi e terribili spettacoli della Natura, come lo Shelley.

Il signor Story, noto agl'Italiani come insigne scultore e come scrittore di *Roba di Roma*, non è egualmente noto come poeta; benchè l'autore di *Graffiti d'Italia* abbia preso quasi sempre ispirazione ai suoi versi da soggetti, paesi, personaggi italiani, e soprattutto romani. Simile in questo al grande poeta inglese Roberto Browning, col quale ha moltissime analogie, e dal quale deriva, non tanto nella scelta degli argomenti quanto nel metodo drammatico-psicologico di trattarli.

La poesia genuinamente Americana, i veri echi del Mississipi e del Missouri, della Virginia e del Maryland, hanno qualche cosa di rude, di primitivo, una musica selvaggia e magnetica

come quella del vento fra le liane, o impetuosa e violenta come quella delle grandi cateratte assordanti: oppure hanno un carattere di personale e strana *originalità*, di democrazia. e, strano a dirsi, di misticismo. Un misticismo di nuovo genere — poetico e positivo ad un tempo; qualche cosa di preciso, di matematico anche nelle più strane visioni — un grado di Legendre misto ai sogni di Swedenborg. Mi basti citare, in prova, due nomi: Walt Whitman e Edgardo Poe.

Ma insieme con questi poeti essenzialmente Americani, vi son quelli (ed è il maggior numero) che restano fedeli alle tradizioni dell'arte inglese, e sono più Europei che Americani. A questi, dei quali Longfellow è il più popolare fra noi, appartiene anche lo Story. L'Americanismo però traspare anche nei versi di lui, dal carattere di ardita investigazione, nell'audacia delle ipotesi, nella originalità della invenzione, e nel profondo senso scientifico di certe poesie; come, ad esempio, quella intitolata *Un legale romano in Gerusalemme*, nella quale si discute con americana libertà e con filosofico *humour* sul delitto di Giuda; e l'altra, egualmente originale e profonda, *Un Rabbino in Roma nel secolo XV.*

Come Browning nei suoi libri fa parlare e studia obiettivamente i personaggi più differenti, e passa da San Giovanni al Galluppi, da Saul a Calibano, da Aristofane a Andrea del Sarto — così il signor Story nei suoi *Ritratti*, *Pergamene*, *Monologhi*, fa parlare personaggi dell'antichità, del medio

evo e contemporanei, dichiarando che tutte queste poesie son drammatiche nel loro carattere, espressioni di personaggi storici o immaginari, e non manifestazioni di opinioni o sentimenti dell'autore. La curiosità scientifica e psicologica è il *motivo* di queste poesie, ma l'esecuzione è artistica in sommo grado. Fra quelle di soggetto antico, notevolissima la epistola di *Fidia a Pericle.* Nelle poesie di soggetto medievale è ammirabile il sentimento profondo dell'epoca, e il rude colorito locale. *Radicofani*, per esempio, è di una precisione fotografica, restando pur sempre poetica: è un paesaggio dantesco: e il poeta fa spiccare su questo squallido fondo la terribile figura di Ghino di Tacco.

Le poesie di soggetto moderno ritraggono, quasi tutte, vari aspetti della vita romana, e alcune, come per esempio *Giannone*, hanno, oltre l'intrinseco merito artistico, un valore storico per gli ultimi anni di Roma papale. Fra le molte poesie *romane* del signor Story, son notevoli *Monsignor Galeotto*, *L'Abate*, *Nell'anticamera di Monsignor del Fiocco*, e sopratutte quella deliziosa, malinconica e veramente romana poesia su *Villa Conti.* Nell'insieme, può dirsi che Roma è la fonte delle più felici ispirazioni di questo poeta: la Roma papale specialmente, la Roma di Pio IX — quella che Hawthorne ha immortalmente dipinta in *Transformation.*

Venuto a Roma ancor giovanissimo, per una semplice visita da artista alla città eterna, lo

Story finì per rimanervi stabilmente, allettato dal fascino magnetico della città unica. E in Roma, nel palazzo Barberini, o nel suo bello studio al Maccao, egli ha scolpito le sue più belle statue, come la Cleopatra, il Saul, Washington — e scritto i *Graffiti d'Italia* e *Roba di Roma*.

La lunga consuetudine e il grande amore per le cose romane e italiane han preservato il signor Story dal dipingere quella Italia convenzionale, quegli Italiani da coreografia, da melodramma o da paravento, che ci fanno tanto ridere nelle poesie e nei romanzi, spesso celebratissimi, di molti autori inglesi ed americani. I suoi Romani, i suoi Italiani, sono creature animate nel cui cervello e nel cui cuore batte il palpito della vita reale.

Le poesie veramente nuove nei due nuovi volumi che ho qui dinanzi non sono molte; ma sono fra le più belle. Il poemetto intitolato *Lui e Lei* — e il racconto *Fiammetta* sono novissimi. Il primo è un misto di dialogo e di liriche: nel quale un gaio, benevolo e arguto umorismo accompagna la lettura che *egli* fa a *lei* delle più diverse poesie, nelle più diverse occasioni e disposizioni di spirito. Il signor Story non è più giovane — ma questa è forse l'opera sua più giovanilmente fresca e fragrante.

Fiammetta è un racconto campestre, puro e patetico — di una fattura semplice, poetica e veramente *Sandiana*. Le ultime pagine del volume mi hanno ricordato certi passi indimenticabili di

André. È una nota fresca e pura, fra tanto frastuono e tanto sudiciume di scrofolosi romanzi contemporanei.

(*Nuova Antologia*, 16 gennaio 1887.)

L'illustre storico del *Rinascimento in Italia*, quasi a intervallo e riposo della sua maggiore opera, offre al mondo letterario delle eccellenti monografie, degli studî biografici nei quali rivivono alcune delle più caratteristiche e simpatiche fisonomie inglesi — lo Shelley per esempio — e oggi la nobile ed eroica figura di Sir Philip Sidney. Era cosa ben difficile dir tanto, e così bene, e con tanto ordine e limpidità sulla vita e le opere dell'illustre poeta, filosofo e cavaliere Elisabettiano, come ha fatto il Symonds in questo breve e sostanziale volumetto. Egli ha saputo mandare di pari passo, e fondere, per dir così, felicemente lo studio dell'uomo e del letterato, del soldato e del poeta. L'analisi dell'*Arcadia* e dei *Sonetti* è fatta magistralmente. Notevoli le considerazioni su la *Difesa della Poesia*.

Leggendo questo volumetto del Symonds, mille pensieri ci affollano la mente. E primo di tutti, quello della possente organizzazione degli uomini del Rinascimento Inglese. Le loro vite sono epopee e tragedie maravigliose. Nelle biografie, come nei poemi e nei drammi di questi nordici, vi è una sovrabbondanza di vita sfrenata,

una pletora di immaginazione, un impeto di attività che fa quasi spavento. La razza germanica non è contenuta e un po' mansuefatta come la razza latina dal sentimento e dal gusto istintivo delle forme armoniose, e, come recentemente osservò un critico arguto, preferisce l'impressione *forte* alla espressione *bella*.

Che il Sidney, nel breve corso di trentadue anni, potesse fare quanto fece, appare addirittura miracoloso. Nipote del conte di Leicester, fu l'idolo del suo tempo, di cui fu forse il più vero e il più nobile rappresentante. Bello ed intrepido, elegante e magnanimo, poeta e guerriero, politico ed umanista, viaggiatore e scienziato, amante passionato e temerario soldato, la sua vita sembra la sintesi della sua epoca. Viaggiò in Francia, in Germania, in Italia: e come filosofo e come poeta, deve molto all'Italia. In Italia acquistò ampia cognizione della coltura antica e delle nuove scoperte astronomiche. Il Bruno, che gli fu amico, dedicò a lui le sue speculazioni metafisiche. Studiò a Venezia astronomia e geometria, meditò su le tragedie greche, studiò e postillò Platone e Aristotile. Nel tempo stesso leggeva Pastorali e Sonetti, l'*Arcadia* del Sannazzaro, le poesie amorose di Ronsard, e i cavallereschi drammi spagnuoli. Poi, uomo di mondo, favorito di Elisabetta, idolo della Corte, ma senza mai abbassarsi o avvilirsi: quindi compagno di Drake nelle sue audaci e gloriose spedizioni marittime.... Alla fine, generale di cavalleria, sacrificò la vita, per salvare nelle

Fiandre l'esercito inglese. A Gravelines, ferito mortalmente, e morendo di sete, gli fu da mano pietosa appressata alle labbra una coppa piena d'acqua, ed egli volle che prima di lui ne bevesse un povero soldato agonizzante che guardava con disperata angoscia quell'acqua.... E, per ultimo contrasto, ebbe nella sua vita dei periodi di malinconia, di solitudine, di *rêverie* ideale ed ardente, come, più di due secoli dopo, lo Shelley; il quale ha col Sidney molte analogie, e nel carattere, e nell'indole dell'ingegno.

Che uomo! e che vita! Quante cose in soli trentadue anni! Che epoca portentosa questa del Rinascimento Inglese! Si direbbe che l'uomo, anima e corpo, fosse differente da quello che è oggi. Pensate un momento a ciò che hanno operato e scritto il Sidney e lo Spenser. Pensate alle angoscie supreme di Shakespeare, alle tempeste di passioni e di visioni che traversarono il suo cervello; e poi alla sua serena e veramente divina impersonalità. Quali moderni reggerebbero a tali prove? Anche i più forti, come Burns e Byron, sono rimasti vinti....

Dal volume del Symonds questa bella, simpatica, nobile ed eroica figura balza su, piena di gioventù e di vita — e quando siamo giunti all'ultima pagina, il rincrescimento di aver finito la gradita lettura è temperato dalla gioia di aver fatto più *intima* conoscenza con uno degli uomini che più onorano la natura umana. Non posso terminare questo mio rapido cenno, senza citare le

parole con cui si conclude il prezioso volume: « La morte, e il nobil modo della sua morte, misero il sigillo al diploma di immortalità che l'espettazione dei contemporanei avea già vergato per Sidney. Egli fu sottratto alle contese di questa terra, prima che il tempo e l'opportunità confermassero o compromettessero la sua eminente posizione. Egli passò gloriosamente nella sfera delle idealità: e come un ideale, egli è per sempre vivo e per sempre ammirabile. Vi è qualcosa di Greco nella sua buona fortuna; qualche cosa che lo assimila in certo modo alla eterna gioventù dell'Ellade, e agli adolescenti eroi della mitologia. »

Su Mary Stuart, tanto ormai è stato detto in prosa e in rima, che davvero parrebbe impossibile si riescisse a scriver di lei cose nuove. Ma il nuovo libro dello Stevenson si ferma sopra un periodo della vita di lei, sul quale anche gli storici più scrupolosi come il Mignet, e i critici più curiosi come il Dargaud, non avevano abbastanza portata luce e scandagliato con esame imparziale: voglio dire i *primi diciotto anni* della agitata, colpevole e tragica vita della infelice regina. Lo Stevenson nel suo importante studio intitolato *Mary Stuart: Narrazione dei primi diciotto anni della sua vita, fatta su documenti originali* — ci prova quanto sia ingiusta l'opinione messa in giro dai censori sistematici della Stuarda, e ormai generalmente accreditata, che essa, fino

dal principio della sua fatale carriera, avesse guasto e corrotto, e avvelenato per dir così alla sorgente, il proprio carattere, sotto l'influenza di Caterina de' Medici. Lo Stevenson ci prova invece luminosamente e incontestabilmente che Caterina non ebbe parte alcuna nell'educazione della sua nuora; che anzi nutriva per lei una fortissima antipatia. La sua educazione fu fatta in special modo dai Guisa e da Antonietta di Borbone. Durante l'epoca della sua residenza in Francia, Maria non fu mai censurata pubblicamente: non una voce si alzò contro lei, nè da fanciulla, nè da sposa, nè da vedova. E lo Stevenson, il cui scopo palese è rivendicare il carattere di Maria Stuart dalle molteplici accuse scagliate contro di lei negli ultimi anni della sua vita, si attiene ed insiste nell'esame della sua giovinezza, per dedurne che essa non era nata perversa, nè fu pervertita da una corruttrice educazione; e che i suoi sbagli, i suoi dolori, le sue colpe, derivano dall'essersi essa trovata, sola, a diciannove anni, senza fidi e sinceri amici, sul torbido e procelloso mare della politica scozzese; e senz'avere nè occhio abbastanza vigile, nè mano abbastanza sicura da reggere il timone del governo.

Cosa curiosa! Il poeta, in questo concetto e in questo giudizio, fa eco allo storico e al critico. Il Swinburne nella meravigliosa ultima scena del *Bothwell*, quando ci rappresenta Maria che sorda a ogni consiglio, circondata da nemici religiosi e politici, decide di abbandonare la Scozia, con la

speranza di tornar poi più possente a vendicarsi e punire — le fa dire in liriche espressioni ciò che resulta dal freddo e documentato libro di Stevenson:

« ... Sette anni fa io presi congedo dalla mia bella Francia, la mia allegra madre, la madre d'ogni mia gioia, e la lasciai piangendo: invece ora con tanti dolori e le tenebre di sette anni framezzo, io parto da questa turbolenta e snaturata terra che mi rigetta orfana; e mi avanzo su questo grigio, amaro, sterile mare senza lacrime e senza riso, ma con *un cuore che dalla più dolce tempra del suo sangue si è convertito in fuoco ed in ferro.* Se io vivo, se Dio non strappa ogni speranza dalla mia mano, io che me ne vado, tornerò indietro a ruina degli uomini; come una fiamma che il vento deprime, ma che cresce poi contro il vento, e dilatata lo avvince con larghe mani, e lo doma, e si fa strada e trionfa.... Io farò da mare a mare una sola fornace di questa terra. »

E il poeta anche nei versi seguenti sembra commentare le *prove storiche* che ci mostrano anche in Maria giovinetta la zelante cattolica e l'ardente apologista della sua fede.

« ... Farò guerra spietata a questa setta bestemmiatrice che indice guerra ai monarchi. Iddio mi vedrà regnare, com' Egli regnerà accanto a me, vedendo i suoi e i miei nemici stesi insieme ai miei piedi. Regni e regnanti prenderanno animo dal mio cuore, e accenderanno i loro spiriti al mio; attingendovi nuovo zelo per

divorar come preda l'empia razza che volea far preda di loro, strappare il Sacramento dagli altari di Dio, e la corona dalle teste dei re; spogliando a un tempo i troni e le chiese. Io rialzerò questi antichi simboli della sua santità, che ora son minacciati o abbattuti; e spezzerò sotto i regali miei piedi quest'empie novità inventate dagli uomini... »

Questo bel libro dello Stevenson, apologetico senza passione, spregiudicato, e tutto basato su *documenti* — ci è una prova di più del vario, inesplicabile, complicatissimo carattere di Mary Stuart. Essa ci apparisce come la donna *più donna* che presenti la storia. Bella, sensibile e voluttuosa; impressionabile come una francese, e tenace come una scozzese; cattolica e regina — e regina e cattolica del secolo decimosesto; destinata a provare e ispirare odii e amori egualmente fatali; capricciosa e leggera con Chastelard, crudele con Darnley, passionata con Bothwell, patetica a Fotheringay, sublime sul patibolo, essa è rimasta una devozione per i cattolici, e una magnetica simpatia per i poeti e gli artisti a qualunque confessione appartengano. Ed essa resta sempre essenzialmente e tipicamente *donna;* dal primo capriccio galante, all'ultimo singulto sul palco: da quando, sirena trionfatrice, sa e sente che una bellezza come la sua equivale al genio e alla forza, ed è inebriata e saziata della sua plastica perfezione e della sua irresistibile onnipotenza, — fino all'ora di sangue in cui mette

sul ceppo le bianche perfette mani per farsene guanciale al delicato volto; e mormora, con quelle labbra, i cui baci costavano la vita, i penitenti Salmi di David.

(*Nuova Antologia*, 1 marzo 1887.)

The collected Works of Dante Gabriel Rossetti — edited with Preface and Notes by William M. Rossetti. — Sono due volumi desiderati, e fino dal primo annunzio aspettati con impazienza da quanti amano l'arte in Inghilterra e in Italia. Al famoso volume dei *Poems* pubblicato nel 1870 successero, dieci anni dopo, i due volumi contenenti quasi tutta l'opera poetica di Dante Rossetti: ma si sapeva che non era *tutta*, e il pubblico aspettava una edizione definitiva, critica e completa, contenente anche i pensieri staccati e gli scritti critici dell'insigne artista. Questi due bei volumi pubblicati ora dall'Ellis, possono appagare il più scrupoloso e incontentabile Rossettiano. L'edizione che fu preparata ed è stata condotta a cura di Guglielmo Rossetti, fratello del poeta, consiste dell'intero contenuto dei tre precedenti volumi (1870-1881); comprende le traduzioni, riviste e aumentate, dei *Primi poeti italiani*, pubblicate nel 1874 sotto il titolo *Dante e il suo gruppo;* poesie e frammenti di poesie inedite; scritti critici; e abbozzi e progetti in prosa per future poesie. Così in due compatti e bei volumi abbiamo, diligentemente raccolto, quanto

pensò e scrisse uno dei più originali e simpatici artisti del nostro secolo. E non è ultimo pregio di questa edizione la bella, accurata e interessante *Prefazione*, che è un eccellente studio biografico e critico del pittore-poeta.

Il Rossetti è gloria inglese e italiana ad un tempo. È figlio del poeta dei *Salmi* e del *Veggente in solitudine*, del patriotta ardente che morì esule e cieco a Londra, di quel Gabriele Rossetti che indagò nella *Commedia* di Dante i futuri destini d'Italia, e scrisse un commento che se ha talvolta del sibillino, spesso è luminosamente profetico.

E l'origine e il sangue italiano si riconosce e si sente in ogni poesia, in ogni quadro di Dante Rossetti. Scorrendo questi due volumi della completa sua produzione letteraria, sempre più ci apparisce chiara, evidente la *italianità* del suo misticismo poetico.

Egli fu per tutta la vita un contemplatore e adoratore della ideale e spirituale bellezza feminea, come il Guinicelli e Dante.

Egli fu uno dei primi e più efficaci iniziatori del movimento *preraffaellista*.

Il preraffaellismo fu in sostanza l'applicazione alle arti plastiche, di quel movimento rivoluzionario che avevano impresso alla poesia e al linguaggio poetico Wordsworth e Coleridge, e che prima di loro avevano iniziato, in parte, Cowper e Barns. Al movimento preraffaellista si collegano i nomi degli artisti Hunt, Burne Jones, Madox Brown, Millais, Woolner, Rossetti e varii

altri — e il grande critico Ruskin, e i poeti Rossetti, Cristina Rossetti, il Morris e, in parte, Algernon Swinburne. In poesia c'era meno da rinnovare, dopo Wordsworth, Coleridge, Keats, Tennyson, Elisabetta Barrett Browning e Roberto Browning. Ma i nuovi giovani poeti fraternizzarono coi giovani artisti, e in certo modo aiutarono e illustrarono il preraffaellismo con la loro preferenza pei soggetti medioevali, le vecchie ballate, il pittoresco locale della rappresentazione, la fedeltà nei particolari, e dando e ricevendo impulso scambievole di ispirazioni. Infatti i poemi del Morris somigliano a grandi arazzi o affreschi italiani; le prime poesie del Rossetti paiono figure su fondo d'oro di Giovanni Angelico; e certe ballate giovanili del Swinburne hanno la grazia e la idealità delle figure del Botticelli.

Le *Ballate* del Rossetti che in questa definitiva edizione critica si leggono logicamente distribuite, arricchite di note e varianti, reggono a una nuova e ripetuta lettura, e alcune sono vere gemme della moderna poesia inglese. Ma sono state forse troppo lodate, troppo esaltate dai critici inglesi contemporanei. A chi non abbia letto, o non rammenti la *Christabel* e l'*Ancient Mariner* di Coleridge, le poetiche leggende di Keats, la *Lady of Shalott* di Tennyson, e il magico *Lay of the Brown Rosary* della Browning, le *Ballate* del Rossetti debbon parer cosa molto più originale e caratteristica di quel che sono realmente. La nota veramente nuova, e modulata con arte unica

dal Rossetti, è la nota di amore nei *Sonetti* e nei *Canti:* è il suo estatico e lirico culto della femminile bellezza — delle forme perfette illuminate e spiritualizzate dalla luce interiore dell'anima. E come poeta e come pittore è uomo del Medio Evo, e del Medio Evo italiano. E quando egli si è provato a rappresentare la vita reale, moderna e contemporanea, ha mancato il segno in poesia ed in pittura. La sua *Jenny* finisce per somigliare a una *Blessed Damozel*... Pensate all'effetto che avrebbe saputo trarre da un argomento come quello della *Jenny*, un poeta che abbia vivo il sentimento della vita moderna, un Heine, un Browning, un Musset!

Dante Gabriele Rossetti visse quasi sempre nella solitudine, in campagna, con la bellissima donna che prima lo ispirò, e morta, lo lasciò inconsolabilmente vedovo e triste a languire per pochi anni prima di ricongiungersi a lei. Essa è l'eterno modello di tutte le donne cantate o dipinte dal Rossetti: le quali sembran tutte parlarci di una vita futura, di una *seconda nascita*. Umili e belle, tenere e tranquille, profondamente tranquille come un purissimo lago, tutte levano da terra il nostro pensiero. La donna amata fu per il Rossetti l'eterna calamita del cielo — e ci ricorda la divina Beatrice, e la trasfigurata Margherita nel finale mistico del *Fausto*. Tutte ci fanno ripetere:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan!

La *Blessed Damozel* può dirsi il tipo di queste poetiche visioni di resurrezione. Sì: la *Beata Donzella* è per il Rossetti poesia, conforto, e delizioso tormento. Egli rivede, adorando, nella profondità dell' etere azzurro e immacolato, la sua diletta che s' inchina verso la terra, aspettandolo. Rivede i suoi occhi puri e profondi, i folti e lunghi capelli gialli come spighe mature.... Essa è estatica di celeste stupore al primo ingresso del paradiso. Sette stelle le brillano in fronte; la sua tunica di vergine e di angelo ha un solo ornamento: una rosa bianca, dono della Madonna. Essa conversa ora con altre beate sorelle, i cui nomi sono cinque dolci melodie: Cecilia, Gertrude, Maddalena, Rosalia, Margherita....

Il Rossetti era veramente nato *poeta-pittore*. I suoi detrattori, ne ebbe e ne ha ancora, lo chiamano artista di genere neutro. Come pittore, dicono, è troppo poeta; e per poeta, è troppo pittore. Il fatto è che egli era nato pittore e poeta ad un tempo. Ed è tanto vero che egli era pittore nato, che quando ha voluto trasportar sulla tela alcune delle sue creazioni poetiche, le ha modificate, e direi quasi trasfigurate, per obbedire a certe leggi di colorito e d' effetto. Per esempio la eterea *Damozel* della poesia è venezianamente colorita nel quadro, e rammenta più il Tintoretto che Giotto. E fu giustamente notato da Vernon Lee che il colorito del Rossetti, in particolar modo nelle sue ultime opere, è vivo, ardente, quasi senza sfumatura, talvolta un po' duro, come un mosaico

bizantino; e in perfetto contrasto coi primi suoi lavori in cui era notevole una delicata gradazione di tinte.

Le pagine di critica letteraria e artistica che si leggono in questi due volumi delle *Opere complete* di Dante Rossetti non sono certo all'altezza del nome del loro autore, e ci aspettavamo di più. Notevole la illustrazione del gran quadro di Madox Brown — Chaucer che legge un suo Racconto a Edoardo III — ma, in generale, al Rossetti critico manca quella larga e universale simpatia che fa intendere ed accettare ogni espressione dell'arte che sia un sincero riflesso della vita. Per esempio, mi pare evidente che il Rossetti non sentì mai, non simpatizzò mai con l'umorismo di Rabelais, con la grandiosità serena di Rubens, con l'intensa e ardente visione di Rembrandt o di Byron.

Alle cure del professor Norton dobbiamo il bel volume della *Corrispondenza fra Goethe e Carlyle*. Il Carlyle, fino dal 1840, aveva raccolte in un pacco suggellato tutte le lettere avute da Goethe. Questo pacco restò sepolto in fondo a una cassa di carte e documenti che servirono alla storia di Cromwell: si credè smarrito; e solo qualche anno dopo la morte di Carlyle fu ritrovato. Le lettere di Carlyle a Goethe si conservano nell'Archivio Goethiano a Weimar. Il signor Norton ha fatto fare esatte copie delle due corrispondenze, riscontrandole sugli originali, avutone gentil-

mente il permesso dalla signora Alexander Carlyle, e dalla Granduchessa di Weimar. Ed oggi le pubblica, corredate di note, sommari, appendici, indice copioso, e dandoci delle lettere di Goethe il testo originale e la traduzione inglese.

Leggendo queste lettere scritte negli anni 1824-30, si intende, e non troviamo più tanto singolare, la simpatia, anzi il culto, di Carlyle per Goethe. Finora, anche a critici insigni come il Sainte-Beuve, il Taine, l'Arnold, lo Scherer, era parsa assai strana la devozione del gran Puritano Scozzese per il grande Pagano Tedesco. Lo Scherer non può trattenersi dal riderne. Certo è difficile trovare nella storia dell'arte due nature così diverse, due scrittori così opposti di fede, di gusto, d'indole, di stile, come l'autore di *Sartor Resartus* e il poeta di *Ifigenia* e delle *Elegie Romane*. L'uno adoratore dell'eroismo individuale, contemplante con mistico terrore l'universo e la storia, puritano ed iconoclasta, avverso allo spirito democratico, detrattore delle Arti belle e della musica moderna, entusiasta ed intollerante, deploratore eloquente, minaccioso profeta, scrittore più unico che raro, originale fino alla stravaganza, a balzi e scatti, spesso visionario ed apocalittico, sempre eloquente e magnetico. L'altro, genio universale, comprendente tutto, e tutto assimilandosi nella sua olimpica tranquillità; interessandosi a tutto, e tutto studiando con una curiosità scientifica e artistica a un tempo; accettando tutti i *motivi* poetici e artistici nella sua panteistica

indifferenza — Giove e gli Arcangeli, Elena e la *Mater gloriosa*, le Grazie e le Streghe; occupandosi di storia, di politica, di economia, di botanica, di ottica, di mineralogia — di attori e di cantanti, di quadri, di statue, di musica; passando dal *Werther* all'*Ifigenia*, da *Egmont* al *Wilhelm Meister*, dai *Lieder* agli *Epigrammi;* trattando « con fronte calma e mani ardenti » i suoi personaggi; bello, nobile, impassibile, felice.

Quale misteriosa relazione, qual simpatia poteva unire queste due così differenti nature? Che Goethe, il quale nella sua vecchiaia si interessava ad ogni movimento intellettuale d'Europa, che leggeva e ammirava e traduceva il Manzoni, che incoraggiava i giovani poeti di Francia, provasse curiosità e simpatia per il giovane scozzese che rivelò all'Inghilterra tante glorie letterarie tedesche, per l'autore della Vita di Schiller, per il traduttore del *Wilhelm Meister* — s'intende facilmente. Ciò che mal si capiva finora era l'amore e l'ammirazione di Carlyle per Goethe. Questo volume ci dà la chiave di questo mistero, il motto di questo enigma. L'immenso benefizio fatto da Goethe a Carlyle fu di avergli, in un momento decisivo di crise, rivelato lo scopo della vita e dell'Arte, e d'averlo guarito, con la parola e con l'esempio, dal dubbio, dalla noia, dal sentimentalismo elegiaco. Ciò che Goethe gli persuase indimenticabilmente, fu questo: — L'uomo è nato all'azione: è nato per lavorare, non per godere. La felicità può trovarsi, per via indiretta, nel li-

bero esercizio delle proprie facoltà, nell' azione, nel lavoro. L' ideale è in noi, non fuori di noi. L' *ideale* è il momento *attuale*, per chi lavori con tutta coscienza, secondo le proprie attitudini. Lavorate e producete — sia pure la più misera e infinitesimale frazione di prodotto — producete! Ogni genere di lavoro, dal più intellettuale al più manuale, è sacro. e dà pace allo spirito umano. —

Fu una vera conversione, della quale il Carlyle si mostrò grato a Goethe in tutti i suoi scritti e per tutta la vita. Imparò da lui a educare sè stesso, a volere fortemente e perseverantemente operare: ad apprezzare degnamente la vita, e il supremo valore del tempo.

Vorrei che queste lettere fossero oggi molto lette dalla gioventù di Francia e d' Italia.

Il materialismo larvato coi nomi di posivitismo e di naturalismo ha ridotto la letteratura di questi ultimi venti anni a una trascrizione di ambienti, a uno studio puramente fisiologico di piccole cause, di impulsi ereditari, che fanno la creatura umana incapace di reazione e di resistenza individuale, e in cui la volontà non agisce più perchè paralizzata dal fatalismo. — Perchè, infatti, volere e lottare, se una forza fuori di me, indipendente da me, inevitabile e irresistibile, è quella che mi fa agire? — Vedete il romanzo, questa forma letteraria che è la confessione della società! È diventato un *bric-à-brac* di curiosità bizantine e archeologiche, una illustrazione

della moda, un *boudoir*, un' alcova, e qualche volta anche un *parc aux cerfs* della letteratura....

Alla formula virile e feconda: « L' uomo è nato all' azione » si è sostituito quella gretta, sterile e egoistica: « l' uomo è nato per godere. » E paralizzata l' energia della volontà e dell' azione, il dramma umano intorpidisce o si riduce a moti galvanici e isterici. La vita non è più un fiume corrente e suonante, ma una muta e putrida gora. Essa si risolve o in una vana e faticosa e snervante *rêverie* — o in una caccia affannosa ai diletti sensuali, raffinati fino al delirio, fino alla crudeltà; e si conclude col negare ogni possibile felicità sulla terra. Errore. L' uomo è felice quando sa rinunziare alla felicità; ossia quando la cerca indirettamente nella azione, nel lavoro. Gli uomini, nelle più diverse condizioni, che hanno potuto esercitare le loro facoltà naturali, perfezionandole con perseverante applicazione, sono stati, e si sono dichiarati, felici. Esempi insigni: Leonardo, Raffaello, Galileo, Gustavo Adolfo, Voltaire, Goethe, Rossini, Cuvier, e tanti altri. — « Au nom de l'humanité, Sire, daignez penser que l'homme est libre dans ses actes » — scriveva Voltaire a Federigo II; e quando questi ne fu convinto, lo scettico suonatore di flauto diventò il vincitor dell'Europa, e il creatore della Prussia o della moderna Germania.

Ecco due nuove edizioni (inglese e americana) dei Comici della Restaurazione: commedie

scelte di Wycherley, Congreve, Farquhar, Vanbrugh. Le considerazioni che ci vengon fatte rileggendo queste commedie son tristi, e sono inevitabili certi raffronti....

La restaurazione del regio potere con Carlo II Stuart, ponendo fine al dominio dei Puritani, ruppe le ferree dighe che essi avevano inalzato contro ogni sensualità; e il torrente, fino allora contenuto, irruppe violento e allagò dappertutto....

I Puritani, profondamente convinti delle verità rivelate nella Scrittura; certi che il minimo di essi era destinato, prima che cielo e terra fosser creati, a felicità ineffabili o pene atroci che durerebbero eterne, secondo le loro azioni su questa terra; sicuri della assidua presenza e intervento dello spirito di Dio nelle vicende umane; esaltati dalla continua fervente lettura delle tremende pagine dei Profeti e della Apocalisse, o dal lirico entusiasmo dei Salmi; prendevano alla lettera i versetti del Vecchio Testamento, e sopprimendo nell'uomo la parte materiale, le gioie sensuali, lo riducevano, creatura tutta spirituale ed ascetica, a non vivere, a non pensare, a non agire che in vista di Dio. Nel loro entusiasmo consisteva la loro forza — e una forza eroica. Cittadini, politici, soldati, se spesso fecero cose ridicole, più spesso ne fecero delle grandi. Essi furono con Cromwell i creatori della grandezza politica dell'Inghilterra, e i primi fondatori delle repubbliche americane. Si battevano il petto, e

cantavano salmi con voce nasale prima della battaglia — ma combattevano da eroi: e all'occasione seppero tollerare senza un gemito le più raffinate torture. Intolleranti, ma logici nella loro fede, ne accettarono le ultime conseguenze; e arrivati al potere, le imposero. Iconoclasti e moralisti, bandirono anche i divertimenti innocenti. Commedie amorose, quadri voluttuosi, poesie profane parvero veri delitti. I teatri si chiusero. Nella domenica fu proibito persino il bacio e l'amplesso materno. La Bibbia e la spada furono le consolazioni uniche di quei feroci. Erano soldati o teologi — e spesso l'una cosa e l'altra ad un tempo, come il vecchio Oliviero. La letteratura era ridotta ad un'enciclopedia biblica, a una terribile foresta teologica. I grandi trattati politico-teologici scritti in latino da Milton fanno spavento....

La reazione fu eccessiva, incredibile, se non ci facessero fede della verità di certi particolari le relazioni contemporanee e il teatro. Alle riunioni ove si cantavano Salmi e si aspettava l'ispirazione dell'Altissimo, successero i notturni conviti, in cui mangiare fino alla nausea e ruzzolare briachi sotto la tavola, uomini e donne, parve cosa spiritosa e galante. Il conte di Rochester osò cose, e se ne vantò, che non si osarono a Parigi, sotto la Reggenza. Il re divideva le carezze di Miss Stewart e della duchessa di Cleveland con gente di teatro, con saltatori di corda. La contessa di Arlington si faceva dipinger nuda da

Lely, e teneva questo ritratto appeso alla parete del suo salotto. Afra Behn, miss Jenning, lady Castelmaine, usavano abitualmente un linguaggio che rammenta quello dei vetturini toscani....

Questa società si rivela nelle poesie, nelle lettere, nei racconti; ma più e meglio, nel teatro comico di quell' epoca. Davenant, Crowne, Congreve, Wycherley sovra tutti, ce ne offrono i più variati particolari con una audacia di rappresentazione, con una crudezza di espressioni e di sostantivi da fare arrossire *Nanà*. Si direbbe che il commediografo si diverte a rotolare nel fango i suoi personaggi, ad avvilire con scene da farsa i più nobili e naturali sentimenti dell' uomo: li mantiene nel fango come nel loro vero stato normale, non come per effetto di una caduta: e si compiace nella lotta bestiale dei loro istinti sfrenati. « Ils présentent le ménage comme une prison, le mariage comme une guerre, la femme comme une révoltée, l'adultère comme une issue, et le désordre comme un droit. » Il teatro di Wycherley fu definito « uno stecconato di animali immondi, di faìne, di iene, e di muli. » I suoi personaggi son più brutali che spiritosi, e in fondo a queste comiche orgie vi è una amara e acre tristezza.... Quanto siamo lontani dal fine, poetico, lieto e sano riso delle commedie di Shakespeare!

Volete conoscere i *mariti* di quel teatro? Eccone uno: John Brute — e ve lo descrive la moglie: « La sera ruzzola in camera, barcollando

come se avesse il mal di mare, entra brutalmente a letto, coi piedi gelati come la neve, il fiato caldo come una fornace, con le mani e il viso unti come la lana del suo odioso berretto da notte, butta all'aria il lenzuolo, se lo tira tutto dalla sua parte, mi lascia mezza ignuda e si mette a russare.... »

Le *mogli* si levano alle due pomeridiane, mandano, appena deste, due o tre imprecazioni al marito, come preghiera del mattino, e passano la giornata a dire o ascoltare delle oscenità, a giocare, ballare, e fare all'amore.

Ecco i patti che mistress Millamant pone a Mirabell, sventolandosi col ventaglio e gingillandosi coi fiocchi di seta del suo *falbalas:* — « Caro, appena sposati, badate, io non voglio più quei noiosi vezzeggiativi *gioja mia*, *cuore mio*, *nina mia*, e tutto quel brutto gergo di nauseabonda familiarità fra marito e moglie. No, caro Mirabell, non ci rendiamo ridicoli ai nostri propri occhi con l'esser teneri, neppure nei momenti della più intima intimità. Verrò a desinare quando mi piace.... il mio gabinetto sarà inviolabile, e in qualunque stanza io mi trovi, busserete sempre alla porta, prima d'entrare. »

Nella *Sposa campagnola* il signor Horner tornato da Parigi spande voce che non farà più torti ai mariti. La società galante se ne commuove.... Le signore commentano in dialoghi aretineschi la situazione, e gli invadon la casa.... Il resto non si può neppure accennare. I discorsi di

Olivia nel *Maestro di ballo*, il monologo di lady Flippant nel parco, son cose inaudite, incredibili.

E mi pare che basti — se non ho già detto troppo....

(*Nuova Antologia*, 1 giugno 1887.)

I soggetti del nuovo libro di Vernon Lee son quasi tutti italiani. Il *Rinascimento* e il *Settecento*, che l'autrice ha studiati con tanta intelligenza ed acume, e che le dettero materia alle più belle pagine di *Belcaro*, degli *Studi* e di *Euphorion*, offrono argomento anche a molti di questi *Juvenilia*. Di pittura infatti o di musica vi si parla quasi a ogni pagina.

E anche in questo nuovo libro la originalità, talvolta la ingegnosità del concetto, è sempre avvivata dalla parola pittoresca ed artistica. La discussione estetica si accoppia, senza confondersi e anzi giovandosene, al ritratto e al paesaggio, alla satira e all'*humour*. È un genere di scritti che ha dello *sketch*, del *critical essay* e del *round-about paper* al tempo stesso. Vi è lo spirito di osservazione e di analisi inglese, unito a un vivo sentimento meridionale, della forma, dei colori e dei suoni.

Vernon Lee ha la immaginazione simpatica, cioè la rarissima e sovrana facoltà di rievocare personaggi ed epoche spente; di vivificare le più aride o metafisiche questioni col calore dell'entu-

siasmo e con la luce della poesia. Ciò che vi ha di più caratteristicamente inglese nei libri di Vernon Lee, anche in questi volumi di *Juvenilia*, è la logica e serrata concatenazione degli argomenti (anche quando sostiene delle cause che hanno aria di paradossi), e l'umorismo, talora benigno e indulgente, più spesso caustico ed aggressivo.

Leggendo questi nuovi volumi, mi è parso di ascoltare la viva conversazione dell'autrice: vi ho ritrovato la stessa vivacità ed efficacia di espressione, la stessa *earnestness* di discussione. Ma spesso, anche in questi volumi, l'autrice ci fa ricordare che l'uomo moderno sovraccarico di coltura eclettica, saturato d'arte e di critica, di misticismo e di naturalismo, di Hegelismo e di Ruskinismo, vuol troppo speculare, raffinare, fantasticare; svisando talvolta con speciose e sistematiche idee, le più semplici e vitali teorie estetiche; cercando, come suol dirsi, lucciole a mezzogiorno — studiando insomma la Natura e l'Arte, non per la Natura e l'Arte in sè stesse, ma per quello che possono *suggerirci*; e quasi sempre in vista di una conferenza da tenere, o di un libro da scrivere.

Gli scritti più notevoli di questi due volumi mi sembrano quelli sul *Botticelli* e sul *Galluppi*, il *Don Giovanni*, *Colorito Lombardo*, *Christkindchen*, *Il signor Curiazio*, e *Perigot*.

Studiare con attenta curiosità il Botticelli, par diventata una moda in Inghilterra. Da quando

se ne innamorarono i poeti e i pittori preraffaellisti, si può segnalare un seguito di ammirabili studi critici sul Botticelli. Notevolissimi quelli del Ruskin nella sua *Ariadne Florentina*, quello del Pater, e i recenti del Symonds e di Vernon Lee.

Compagno di una potente generazione di pittori naturalisti, il Botticelli ha raffigurato fiori e prati e ruscelli con un delicatissimo sentimento della grazia e della intima vita degli oggetti naturali più belli e poetici. Ma egli è un pittore *visionario* senza cessare di essere realista. Pare contradizione, ed è verità. In questa straordinaria e felice fusione dell'ideale col reale, il Botticelli somiglia a Dante. Di più: egli ha la poesia, il mistero e la freschezza delle ore mattutine, nella storia dell'Arte; e di qua il fascino, il magnetismo che esercita, e la curiosità che eccita in noi moderni.

La Immortalità del maestro Galluppi è il più caratteristico se non il più bello di questi *Juvenilia*. Più cose vi sono notevoli: la felice evocazione del Settecento — la pittura di ardito ed efficace realismo, una vera acquaforte, di una festa veneziana, delle solite feste semiofficiali dei nostri giorni — e l'arguto e al tempo stesso malinconico accento umoristico, a proposito delle vecchie arie dimenticate.

Ecco tradotti alcuni frammenti di questo ammirabile *sketch*: « Nel 1770, d'agosto, Baldassarre Galluppi, detto il Buranello, maestro di cappella di San Marco, direttore della Scuola

musicale delle Incurabili, con trenta e più anni di gloria sulle spalle, faceva vedere ad un suo entusiasta inglese la stanzuccia col cembalo, che gli serviva di scrittoio, dicendo modestamente: « Qui c'insudicio della carta. » Figuriamoci la risata beatamente sonora dell'ammiratore inglese; le risate un po' meno sonore degli ammiratori veneziani, che avran sentita altre volte quella modesta facezia; il sorriso del buono illustre vecchietto; le grandi scappellate col tricorno, i grandi inchini fino a terra, tutta quella ginnastica di garbatezze che sparì dal mondo insieme col « Signore, vi son schiavo, » e simili gentilezze goldoniane; una scenetta di entusiasmo e di modestia sull'uscio di quella stanzuccia, con la spinetta in fondo, i mobili dipinti a mazzetti, e la finestra sul canale; abiti lilla e verde pisello, e toghe nere, e parrucche a anella e parrucche a codino; una scenetta insomma degna del pennello di Pietro Longhi.... — Affettazioni, civetterie d'uomo avvezzo ai trionfi, direte voialtri. Può darsi: ma a me, vedete, piace credere che in quelle parole del buon Galluppi ci fosse, insieme a un po' di ironia, di molta sincerità; il *dubbio* per lo meno che un giorno quei preziosi spartiti tanto ammirati diventerebbero, agli occhi dei posteri, un mucchio di carta rigata, già bianca, ora sudicia, e buona per un fondo di archivio, o per il banco d'un pizzicagnolo... Ma il maestro Galluppi aveva torto. Gli Dei, e più specialmente i loro rappresentanti, i sindaci e gli assessori municipali, son sempre amici

del genio, nè lo lasciano annegare « nelle nere onde di Lete, » come si sarebbe detto nel 1770....

« Da Burano ci giunge il suono delle campane, lo squillo della banda che rallegra la piazza. C' è festa grande in onore dell'immortale Galluppi. I bragozzi da pesca con le vele rance ripiegate, e le reti brune stese al sole, sono schierati, custoditi dal solito canino che abbaia notte e giorno, nel piccolo porto. Sugli usci delle cucine, dove luccica tra 'l buio la piatteria d' ottone fregiata di santi e di dogi, sono sedute le nonne, sibille o parche michelangiolesche, e i vecchi pescatori col berretto rosso da gondoliere del Quattrocento, con la pelle rugosa come quella de' coccodrilli; bronzi o terre cotte viventi, da fare invidia alla buon' anima di Donatello o del Pollajolo... La folla s'urta, si pesta, ride, e bestemmia. La banda suona il duetto del *Ruy-Blas*, il potpourri dell'*Aida*, e la marcia reale. Le campane squillano a distesa nel campanile rosso. Si son fatti bellissimi discorsi, vi sarà banchetto con bellissimi brindisi, si manderanno telegrammi a Venezia, a Roma, al Ministro della pubblica istruzione, al maestro Verdi. E tutto questo per celebrare il fatto che centottantadue anni fa « venne alla luce, » come dicono i biografi, in Burano, umile isola della Laguna, un certo tale che si chiamò Baldassarre Galluppi. E poi mi vengano a dire che l'immortalità non è sempre accordata al genio!... Cosa curiosa, in questa festa centenaria del Galluppi, non si è sentito del Galluppi nean-

che una nota! Cosa da rattristare? Nossignori. Piuttosto da ridere: il fatto è troppo singolare perchè sia triste... L'immortalità? Ebbene, l'immortalità, se il buon maestro la desiderava, l'ha avuta. Oggi hanno messa una lapide sulla casa dove egli è nato...

« Avete mai pensato alle vecchie melodie dimenticate? Passate, svanite, come il rosseggiare del tramonto di ieri, come le foglie delle rose di un anno fa. Le rose tornano, tornano i vivi colori del tramonto; ma quest'altre cose, che pur sono state belle al pari di loro, non tornano. Sono svanite con la memoria di quegli uomini e di quelle donne nella cui rimembranza avevano l'unica vera esistenza. Pensiero strano e difficile ad afferrare. Eppure c'è qualche cosa di più strano ancora, di più inconcepibile dalla nostra debole immaginazione; ed è il pensiero di tutte le menti in cui risuonarono quelle melodie; di tutti i cuori che ebbero al loro suono divino un fremito di piacere o di dolore; il pensiero di tutta quella vita insomma che ora è morta — di quel presente di una volta, che ora è il passato, e dietro il quale, mentre ascoltiamo anche noi le melodie dei nostri giorni, si precipita questo presente che diverrà passato. Le altre arti, architettura, pittura, scultura, rimangono; e poi, esse sono sempre, più o meno, esterne alla nostra vita. La sola musica esiste assolutamente in noi che la ascoltiamo; anzi non ha esistenza all'infuori della nostra; e perciò la musica muore...

« Pensateci un momento. Vi sono, per esempio, due arie, nessuna delle due vecchia di un secolo, — l'aria « Quelle pupille tenere » del Cimarosa, e la cavatina « Di tanti palpiti » nel *Tancredi* del Rossini; arie che furono ai loro tempi le più famose, cantate e zufolate in tutte le case, in tutte le strade. Riflettete un poco a ciò che significa il fatto che di queste due arie, una volta su tutte le bocche, non se ne rammenta una persona fra mille; anzi, dell'aria del Cimarosa neanche una fra ventimila. Riflettete. Significa la morte non solo di quelle melodie, cioè di una determinata quantità di bellezza, d'individualità di piacere; ma anche la morte di quegli innumerevoli uomini e donne che hanno sentito e goduto quel piacere e quella bellezza. »

Questo vecchio maestro Galluppi è stato fortunato. Ha ispirato prose e poesie di primo ordine. Chi non rammenta la famosa *Toccata del Galluppi* in *Uomini e Donne* di Browning?

Browning nelle sue poesie che trattano di pittura o scultura è stato il primo a cantare di cose d'arte da vero artista, cioè come è verosimile che si esprimerebbe un pittore o uno scultore, se ci rivelasse la sua anima con la parola e col ritmo, invece che con le forme e i colori. Ma nessun poeta antico o moderno lo supera nel tradurre in versi i sentimenti e gli istinti di un musicista. *Abt Vogler* è la più ricca, la più profonda, la più intensa poesia di argomento musicale che sia stata scritta in Europa. E in *A Toccata of Gal-*

luppi's, egli ha magistralmente rievocata e dipinta la futile e gaia vita veneziana del Settecento, i languori sentimentali dei Florindi e delle Rosaure, e interpetrata la *musica da Camera* di quel tempo.

Le commedie del Goldoni, certe ville romane, alcune poesie di Browning, e alcune pagine di Vernon Lee, ci rimetton vivente dinanzi agli occhi il Settecento. Rivediamo i cavalieri con le lunghe mazze dal pomo cesellato, col nicchio sotto il braccio, che fanno inchini e complimenti alle dame in abiti damascati e gonfianti su dei *paniers* che hanno quaranta piedi di circonferenza.

Che abisso fra quella gente e noi! La Rivoluzione Francese, come la eruzione formidabile di un vulcano, ha spezzato e separato due mondi: di mezzo vi corre oggi un terribile mare che non sarà mai superato.

O incipriati e gallonati e profumati cicisbei del Settecento, dame dai nèi e dai *poufs*, dai *volants* e dai guardinfanti, come vi rivedo in certe pagine di Vernon Lee! — Ah! essi non usavano, non logoravan la vita, quei nostri cari antenati: e quando *lei* mordeva dalla stizza il raso nero della maschera; o *lui* batteva per gelosia con la punta delle dita sull'elsa dorata dell'innocente spadino — erano i momenti più tragici della spensierata lor vita. Ahimè! che cosa n'è stato di quelle belle creature rosee e fresche, tutte seta e trine e nastri e cipria e perle e piume e musica e baci?...

Non avevano, quei fortunati, nè letteratura naturalista, nè teatro a tesi, nè discorsi delle Camere, nè musica dell'avvenire. E prima che l'ipocondriaco Rousseau mettesse alla moda l'aurora, si levavano sempre a mezzogiorno. Le passioni erano capricciosi volani scambiati a leggeri colpi di racchetta. Il buon Goldoni lo attesta.

Eppure, nel cuore del *Settecento*, fiorì in Italia un teatro veramente italiano, e scevro di ogni servile imitazione, di carattere nazionale come l'inglese Elisabettiano, e lo spagnuolo di Lope di Vega: dramma musicale col Metastasio, commedia realista e popolare col Goldoni, fantastica e umoristica con Carlo Gozzi. Nel Settecento, l'Italia prodigò al mondo attonito e consolato i suoi tesori di musica sacra e profana. In un secolo in cui il mondo era immerso in filosofiche speculazioni, l'Italia trovò una nuova forma dell'arte — l'*opera*, seria e buffa, che, per certi rispetti, più che restaurazione e rinascimento, è vera creazione del Settecento: e che prova la inesausta fecondità di questa *magna parens* destinata sempre a istruire o confortare l'umanità.

Se poi dall'Italia giriamo lo sguardo a tutta Europa, il Settecento allora da leggero si trasforma in colossale, imponente, specialmente seguendolo fino ai suoi ultimi anni, così tragici ed epici. Secolo fantastico e positivo nel tempo stesso, non è ancora abbastanza indagato nè conosciuto. Esso è la sfinge dei secoli. Pieno dei più strani contrasti, ineffabilmente magnetico per i poeti, i ro-

manzieri e gli artisti, comincia con delle canzonette e finisce con una formidabile rivoluzione. Tutto si rimescola e s'agita nel suo fatidico seno: Voltaire e Cagliostro, Federico II e Rousseau, gli Illuminati e gli Enciclopedisti, Metastasio e Diderot, Goethe e Goldoni, Schiller e Casanova, Cimarosa e Robespierre: la ragione e il misticismo, la musica e la strategia, il magnetismo e le matematiche, le parrucche e la ghigliottina. Secolo che canta, ride, medita, calcola, declama, delira, uccide — e finalmente trionfa fra sangue e rovine inaudite, e inizia una nuova epoca dell'umanità.

Ed è perciò naturale che avendo il *Settecento* dato il primo impulso agli studi e il primo argomento ai libri di Vernon Lee — si riaffacci poi con le sue eterne questioni e coi suoi problemi in tutte le altre opere dell'illustre scrittrice; e anche in questi due volumi di *Juvenilia*, benchè qui l'intonazione sia più leggera e vi predomini un tono familiare come di vivace conversazione fra amici. L'Autrice infatti ha dedicato questi nuovi scritti al suo giovane amico Carlo Placci.

In *Christkindchen (Gesù bambino)* l'autrice rievoca le soavi memorie d'infanzia, i giorni passati in Roma, la poesia del *Natale*, dei regali delle feste — di quel mondo poetico delle anime semplici e dei bambini, che Teodoro Hoffmann ha osservato e descritto in tutti i suoi incantevoli aspetti.

Don Giovanni con Stenterello è pure di ispirazione e di esecuzione Hoffmanniana — ma con

descrizione più precisa e moderna: e il serio e il comico, il terribile e il grottesco, gli effetti di luna sulla città deserta e il vestiario e i modi dei *Filistei* di platea, si succedono e si mescolano in una strana, umoristica e piacevole combinazione. Nulla di più graficamente vero e fiorentino della descrizione di piazza della SS. Annunziata, della statua equestre di Ferdinando tra la nebbia e il vago albore lunare.

Fra gli scritti di argomento musicale mi sembrano in particolar modo notevoli in questi volumi *Il signor Curiazio*, e *Musica prosaica e Musica poetica*. In ambedue è istituito un confronto, e analizzato il carattere della vecchia e della nuova *opera* — e notate argutamente le diverse impressioni provate ascoltando, con l'intervallo di un sol giorno, il *Mefistofele* e il *Matrimonio Segreto*. Sul carattere e la influenza della musica di Wagner, pochi han parlato con tanta competenza e con una critica così equa e spregiudicata. Anche nel *Signor Curiazio* spira un'aura Hoffmanniana — come in quasi tutti gli scritti nei quali Vernon Lee tratta di musica. Dopo Michelet e Ruskin, credo che lo scrittore che ha più influito su Vernon Lee, sia Teodoro Hoffmann. Mi preme però di notare che nonostante la influenza, spesso evidente, di Michelet, di Ruskin e di Hoffmann, Vernon Lee resta sempre, in sostanza, uno dei più originali scrittori contemporanei.

In *Perigot* vi sono finissime considerazioni e distinzioni sul dramma. Ma talvolta la finezza

diventa *raffinatezza*, e ricorda i vecchi *distinguo* degli Scolastici.

Nello scritto sul *Colorito Lombardo*, sono di rara efficacia le pitture della Certosa di Pavia nei giorni del solleone — e la descrizione dell'ultimo monaco certosino.

Rococò è un malinconico confronto tra la poesia della immaginazione infantile e adolescente, che alle prime letture si appassiona per personaggi e epoche morte come per cose e persone viventi — e l'artificiale ricostruzione del critico adulto. Vernon Lee paragona la visione e il sentimento del *Settecento*, della musica di Cimarosa e delle Fiabe del *Gozzi*, delle mode e delle feste di quel secolo spento, che essa provò nella sua adolescenza, alla descrizione letteraria e artistica che poi ne fece da adulta nel suo celebre libro. « Ahimè, conclude, tutta questa fraseologia della moderna critica voleva dire che il mio diletto secolo avea per me cessato di *vivere*, e che era divenuto un cadavere ch'io mi preparavo a anatomizzare. »

La lettura di questo nuovo libro di Vernon Lee mi fa fare delle considerazioni tutt' altro che lusinghiere per noi Italiani. Penso che le più esatte, artistiche ed efficaci pitture di paesaggio italiano, le più ammirabili ricostruzioni di epoche morte, i più belli e profondi studî sulla pittura e sulla musica italiana, ci vengon d'oltr'alpe. Roma, Firenze, Venezia, antiche e moderne, bisogna cercarle nelle pagine di Goethe, di Ruskin, di Browning, di Hawthorne, di James, del Taine, del Symonds,

di Vernon Lee. Noi siamo, in generale, fatte poche e tanto più onorevoli eccezioni, troppo puramente eruditi, archeologi, ed archivisti. Si vede e si giudica troppo dalla nostra stanza di studio, dalla penombra delle biblioteche, e si vede tutto, paesaggi, uomini e cose, tra la polvere dei vecchi scaffali. Il letterato, il professore, uccide in noi troppo spesso l'uomo e l'artista; e un fondo di rettorica e di pedanteria ci avvelena, e paralizza le nostre forze.

Lo *Scribner's Magazine* ha pubblicato nei suoi ultimi numeri una *Raccolta di lettere inedite di* Thackeray. Anche l'ultima recente edizione dell'epistolario di Dickens è arricchita di *lettere inedite.*

Quelle di Thackeray, illustrate da schizzi e profili e macchiette di Thackeray stesso, hanno un carattere di bonomìa, di indulgenza quasi senile, che contrasta in modo curioso col carattere tremendamente satirico di *Vanity Fair* e di *Pendennis.* Vi sono degli adorabili *enfantillages*, tanto più toccanti perchè segno di naturale bontà e schietta semplicità nel più acuto e profondo e spietato scrutatore dei laberinti del cuore umano, e delle piaghe sociali del nostro secolo. Cito un esempio. Thackeray aveva già scritto metà di *Vanity Fair* senza trovargli un titolo che lo sodisfacesse: e pensando che i destini di un romanzo, o almeno la prima impressione, la prima accoglienza del pubblico dipende spesso dal titolo, se ne preoccupava assai. « Una notte, racconta egli in una

di queste lettere inedite, proprio all'improvviso, e quando meno vi pensavo, mi parve udire una voce mormorarmi all'orecchio: *Vanity Fair!* — Saltai da letto, e feci tre volte il giro della camera, gridando entusiasticamente: *Vanity Fair! Vanity Fair! Vanity Fair!* »

Leggendo queste buone, affettuose lettere del grande umorista, comprendiamo meglio l'intendimento dei suoi romanzi. Nell'uomo che batte così terribilmente la sferza, e scaglia il *fuoco greco* del suo sarcasmo, sulle ipocrisie e le viltà aristocratiche; nel tremendo satirico della *high life* di Londra, vi era una bontà semplice, affettuosa, patriarcale: e l'ideale dell'umanità gli era sempre presente.

Infatti, notate bene, le follie, e i vizi son da lui descritti in modo da far capire e sentire al lettore che sono anormalità e deviazioni: all'opposto di Balzac, di Flaubert, e di Zola, che dipingendo la corruzione sociale lo fanno, o almeno sembrano farlo, con un contagioso compiacimento. Nella pittura fedele che Thackeray fa della società *come è*, si sottintende, e non si perde mai di vista, la società quale potrebbe e dovrebbe essere. Nel dipingere con tinte sì vive, con ironia tanto amara, con sì precisa e inesorabile realtà *Vanity Fair*, egli avea sempre dinanzi agli occhi l'*Eden* passato e futuro, possibile e sperabile dell'umanità.

Le poche lettere, finora inedite, di Dickens, sono come una esplosione di razzi vivaci dopo la quieta e serena illuminazione di Thackeray. L'e-

pistolario di Dickens è forse, dopo quello di Byron il più interessante epistolario inglese moderno. Noi Italiani sentiamo pur troppo tutto il granitico peso-tonnellata di questa parola, *Epistolario!* Quanti massi della Gonfolina son precipitati sulle nostre teste in forma di *Epistolari!* Qui invece, in queste lettere di Carlo Dickens, in ogni pagina, cose importanti o amene, aneddoti, ritratti, paesaggi, osservazioni argute e profonde, una vena inesauribile di onesta e sana allegria, le gioie e gli entusiasmi dell'artista creatore, i lampi del genio, le lacrime e il riso dell'umorismo. Volete sapere come Dickens inventava i suoi personaggi, come procedeva nella architettura dei suoi romanzi? volete sotto l'artista conoscere e amare l'uomo nel suo più nobile tipo? Leggete le sue lettere. Egli le scriveva, con lo stesso calore con cui scriveva i suoi immortali romanzi: e perciò esse sono tanto attraenti e significanti per i lettori d'oggi, come per gli amici a cui eran dirette. Questo gran maestro del comico e del patetico si abbandonava a tutto l'impeto dell'ispirazione, e si gettava nella sua opera deciso ed armato come Curzio nella voragine. Sappiamo da queste lettere che, mentre componeva il *Christmas Carol*, piangeva e rideva da sè come un matto; e faceva quindici miglia di notte camminando a rapido passo per le oscure vie di Londra, quando tutti i savi borghesi erano a letto, assorto nella sua opera, e senza sentir più bisogno di sonno o di cibo. E però le sue pagine, scritte nella febbre

della creazione, sono ancor calde e palpitanti — e ci fanno anche oggi irresistibilmente ridere o piangere.

(*Nuova Antologia*, 1 settembre 1887.)

La *leggenda* storica, cioè la ispiratrice dei più insigni drammi, dall'*Edipo* al *Macbeth*, dal *Re Lear* alla *Cenci*, ha dato materia alla nuova tragedia di Swinburne. Il re Locrine già fidanzato a Guendolen s'innamora di Estrilde, una principessa sua prigioniera; e anche dopo il matrimonio con Guendolen mantiene relazione amorosa con la bella sua schiava, e ne ha una figliuola. Quando Guendolen che ama passionatamente il marito s'accorge del tradimento, fugge alla casa paterna e istiga padre e figlio alla vendetta, e arma un esercito. Locrine muore trafitto in battaglia: Estrilde e la giovinetta sua figlia cadono nelle furibonde mani di Guendolen, e son fatte annegare nella Saverna. Tale il fatto, ossia la leggenda. Ora, ciò che il poeta ha voluto soprattutto dipingerci è la metamorfosi d'amore in odio nel cuore di una donna passionata e mortalmente offesa — ciò che dovette agitarsi anche in petto della Veronica Cybo, dall'ultimo giorno in cui, inconsapevole, baciò l'infedele marito, a quello in cui con le bianche e delicate sue mani segò la gola all'infelice Caterina Canacci — la rivolta cioè della sposa e la vendetta dell'amante. E in

questo, il poeta che con tanto acume lesse negli intricati laberinti e nei tenebrosi abissi del cuore di Mary Stuart, è riuscito felicemente, magistralmente. Guendolen è altamente poetica appunto per la verità, la intensità del suo tragico significato — è reale e ideale ad un tempo: *vive;* e solo Dio e i grandissimi poeti possono inspirare la vita. Il dramma che si è svolto nella mente e nel cuore di Guendolen prima di rivelarsi nel dramma esteriore, ci è sempre presente in ogni scena di questa nuova tragedia.

Se dovessi citare le scene dove meglio questa profonda rivelazione psicologica si unisce alla più ammirabile poesia, ricorderei le prime scene dell'atto primo, le ultime dell'ultimo atto, e soprattutto l'intero atto quarto, ammirabile non so se più come dramma o come poesia.

Ma per giudicare equamente questa tragedia, non bisogna dimenticare che essa è un poema in forma drammatica, come la trilogia su Maria Stuarda dello stesso Swinburne: è uno studio di caratteri più che uno svolgimento di azione: e principalmente è la rivelazione di uno stato psicologico-tragico di un cuore di donna. Infatti, Guendolen è la figura che eclissa col suo potente rilievo tutte le altre. Il dramma interno di Guendolen è qui il vero soggetto. Come architettura, come composizione e svolgimento drammatico, *Locrine* ha, a mio giudizio, poco valore.

Si dirà: ma allora perchè scrivere una tragedia? Perchè non preferire altra forma lettera-

ria, il poema narrativo o il romanzo? — Analisi psicologica unita a profondo patetico e a effetti drammatici, non si poteva ottenere con altra forma?.... E si potranno citare gli *Idilli del Re*, e *The Bride of Lammermoor*, e *The Scarlet Letter*. Si potrà anche dire: Vedete il *Macbeth*, vedete il *Lear*, vedete il *Wallenstein* — ecco i veri drammi, sapientemente costrutti, rappresentabili, e dove l'interesse scenico va unito alla profonda intuizione e alla felice espressione dei caratteri.

Vero: ma vero anche, che la critica non ha il diritto di domandare al poeta perchè ha preferito una forma ad un'altra, se è riuscito ad ottenere il precipuo scopo che si era prefisso. *Locrine*, come la trilogia Stuardiana, sono due studi di donna fatti da un gran poeta. Guendolen e Mary Stuart sono due creature *viventi*. Questo è già tanto, che io non oserei davvero rimproverare al loro creatore, se accanto ad esse ha messo delle figure di cera. Io lo ringrazio, ed ammiro. Credo anche che il *Guido Franceschini* di Browning e la *Mary Stuart* di Swinburne siano le due creazioni più stupende della moderna letteratura poetica inglese. Come credo che, anche come poesia essenzialmente drammatica e di effetto scenico, l'incontro di Bothwell e di Maria presso il cadavere di Darnley — la scena della prigione nel *Chastelard* — e la scena fra Guendolen e Locrine nel quarto atto di questa nuova tragedia, siano fra le più intensamente drammatiche del moderno teatro.

Nè so por termine a questo breve cenno sul

nuovo lavoro di Swinburne, senza una parola di invito ai lettori italiani di leggere attentamente la grande trilogia Swinburniana — *Chastelard* — *Bothwell* — *Mary Stuart*.

Nè la pazienza degli archivisti, nè l'acume degli storici, nè l'analisi dei romanzieri, nè la intuizione dei poeti lirici e drammatici, ci aveva saputo dare, fino all'apparire di questa trilogia, il vero vivente ritratto di Maria Stuarda. Questo carattere così complicato, sinuoso, essenzialmente femminino, fu studiato dal Swinburne in tutte le sue fasi, in tutte le sue contradizioni. Nulla di idealizzato come nella Stuarda di Schiller; ma la nuda, terribile, eppur poetica verità; in tutte le scene di questo triplice poema drammatico, la potenza analizzatrice, animatrice e pittoresca di Swinburne non languisce un solo momento. Maria è la sua creazione sovrana. Si direbbe che egli la conosce come Bothwell, e l'ama come Chastelard. — Ma dopo il carattere di Maria, la più mirabile evocazione drammatica, il più acuto e profondo studio psicologico del poeta di *Atalanta* e di *Proserpina*, è questa figura di donna passionata e terribile — questa Guendolen della nuova tragedia.

Alla fine, in questo fervore di lotta, in questo avvicendarsi di espressioni d'odio antico e di amore indomato, che desta la causa irlandese, vedo ripubblicati i *Pamphlets* del suo terribile campione di quasi due secoli addietro. E pur troppo le condizioni della povera Irlanda non so-

no, nelle più vitali questioni, molto mutate da quando Gionata Swift scriveva le *Lettere di un mercante di panni*, e la *Modesta proposta*. Nella collezione dei *Camelot Classics*, in edizione accurata ed economica, sono stati ripubblicati a cura di Walter Lewin gli scritti vari in prosa di Swift — ed oggi il dottor Daly sotto il titolo *L'Irlanda ai tempi di Swift*, riproduce gli *Irish Tracts* del feroce umorista, con una bella introduzione critica, piena di ammirazione, anzi di devozione all'autore che illustra. Nè si capisce come un fervido ammiratore di Swift, quale si dimostra il signor Daly, abbia poi usato con tanta disinvoltura le forbici di editore, mutilando quei capolavori di satira e di *humour*. Forse per non offender la pazienza o il gusto delicato dei lettori inglesi dei nostri giorni? Ma come non ha capito il signor Daly che un Swift *ad usum Delphini* è cosa ridicola?

Tutte le piaghe della povera Irlanda sono messe a nudo in quelle terribili pagine. L'indignazione bolle in cuore di Swift, e una violenta tempesta interiore lo agita — ma egli con supremo sforzo sa contenersi, e accomoda la bocca a un sogghigno, e ogni parola che gli esce dalle labbra è come una punta avvelenata. Il suo sarcasmo è freddo e crudele: vi si sente l'ira e l'odio condensati, distillati, per dir così. Se poi gli accade di perder la calma, e montare in furore, la sua collera è spaventosa: ogni periodo è un crescendo di argomenti e di invettive — un vero e

proprio assalto. Thackeray lo paragona a Sansone tra i filistei — Taine a un gran palazzo che sfolgora nell'incendio. E tutto Swift è in questi opuscoli irlandesi, che furono, fino dal primo apparire, il terrore del Governo inglese e l'ammirazione del mondo. L'atroce scherzo, il riso funebre, il convulso fremito di quella prosa, non hanno riscontro, in Inghilterra, che in qualche pagina di Giorgio Byron; e da noi, in alcuni dialoghi del Leopardi: per esempio, in quello della *Natura e di un Islandese.*

Il Colvin, il Rossetti, ed altri critici inglesi hanno recentemente trattato della vita e delle opere del poeta di *Iperione.* Lo studio biografico-critico di Sidney Colvin è eccellente. I due punti capitali, e che offrono curiosa materia di discussione, sono l'origine e l'effetto dei selvaggi attacchi della *Quarterly* e del *Blackwood* contro il giovane poeta — e le fasi successive del poetico ingegno di Keats: la storia, per dir così, delle sue tre diverse maniere.

Sidney Colvin inclina a credere che le brutali parole del *Blackwood* fossero del Lockart, o suggerite ad altri da lui: tiene anche per molto probabile che lo Scott ne sapesse qualcosa, perchè in seguito mostrò sempre vivo dolore e un po' di confusione quando la conversazione cadeva su quel penoso incidente. Io non esito a credere che le crudeli parole fossero del Lockart, l'amaro censore, il filibustiere della critica, soprannominato

meritamente *Scorpione* — ma non so persuadermi che il grande, il nobile, l'onesto, il gentiluomo Walter Scott, potesse, anche indirettamente, aver parte al codardo attacco. Del resto poi, si è dato e si dà dai biografi e dal pubblico troppa importanza a quelle due crudeli recensioni. I due versi di Byron nel *Don Giovanni* e la eloquente e tremenda maledizione di Shelley nella elegia in morte di Keats, hanno fatto credere che a Keats fosse data o affrettata la morte da un articolo di Rivista. Ma non fu così. Certo le parole del *Blackwood* sono crudeli: e quando pensiamo alla giovinezza, alla sensibilità, e soprattutto al genio di Keats, e leggiamo: « Meglio un dottore affamato che un miserabile poeta: lasciate le Muse, caro signor Giovanni Keats, e tornate a bottega, medico o speziale che siate, tornate ai vostri impiastri, alle vostre pillole, alle vostre bottiglie di unguento: ma per amor del cielo non siate tanto prodigo di lassativi e di narcotici nella vostra professione, come lo siete nella vostra poesia » — vile allusione alla professione di medico che Keats aveva lasciata per consacrarsi tutto alle lettere e all'arte — ci par naturale che il giovine poeta se ne accorasse, tanto più se rammentiamo l'importanza che aveva allora quella Rivista. Ma dal dispiacere una cosa al morirne, ci corre. Certo il poeta non si sarà rallegrato del selvaggio articolo — ma lettere autentiche provano che egli ne rimase assai più sorpreso che addolorato o avvilito. Merita di essere ben considerato ciò che egli scriveva precisamente

in quel tempo a un suo intimo amico: « Io non ho il minimo sentimento di umiltà verso il pubblico, o qualsiasi altra cosa esistente, eccetto l'Ente Supremo, il Bello, e la memoria dei grandi uomini. Non ho mai scritto un verso solo con l'idea del pubblico dinanzi a me. La mia propria critica mi ha dato pene incomparabilmente maggiori di quelle che tutti i *Blackwood* e tutte le *Quarterly* di questo mondo possan mai darmi... Io credo fermamente che, dopo la mia morte, sarò annoverato fra i poeti dell'Inghilterra. »

Il nuovo biografo di Keats conferma con fatti ed esempi quel che già accennò un insigne critico inglese, cioè che Keats nei suoi due ultimi anni di vita si era avvicinato alla scuola romantica. Infatti *La Belle Dame sans merci* — *La vigilia di San Marco* — altre *Ballate* — e la rifusione di *Iperione* in *Visione*, ce lo mostrano molto affine al poetare di Coleridge. Così il poeta esuberante di *Endimione* era divenuto il più perfetto scrittore di poema e ode classica (*Iperione*, *A un'urna greca*, *L'Autunno*, *A Psiche*) e finiva per volgersi con crescente simpatia al mondo maraviglioso della leggenda romantica come lo Scott e il Coleridge.

Rileggendo questo volume del Colvin, proviamo due particolari impressioni: rimpianto di quanto il mondo poetico perdè per la morte immatura di Keats — ammirazione e stupore per quanto egli compì in una età in cui gli altri appena cominciano a scrivere.

Come più tardi il Rossetti espresse nel verso

inglese i mistici sentimenti d'amore del Medio Evo italiano, così Keats aggiunse al vasto e vario campo della poesia inglese un giardino di greca fragranza. Egli è nella storia della poesia inglese ciò che fu il Foscolo per noi, e Andrea Chénier pei Francesi. Ma più del Foscolo e più di Chénier, egli ebbe vivo, intenso, profondo, il sentimento, l'amore della Natura. Egli ha dei versi-poema che sono come voci della gran madre Cibele. Fu detto giustamente e argutamente che egli ha l'aria di veder *per la prima volta* i boschi, le fontane, i fiori, il mare, il cielo stellato. Il maraviglioso spettacolo gli appare sempre nuovo; e lo canta con il divino infantile sorriso dei poeti primitivi. C'è qualcosa di sensuale e di religioso ad un tempo, nella sua comunione con la vita universale.

Le ultime pagine di questa bella biografia ci riportano a Roma, dove il poeta morì e dov'ebbe sepoltura. Gli estremi giorni di Keats son pieni di particolari strazianti. Un amore passionato e infelice, uno scoraggiamento di artista, una tragica e completa disperazione ne sono il lugubre fondo. Solo l'amicizia gli porse qualche consolazione — e a tutti gli ammiratori di Keats è cara e sacra la memoria del pittore Severn che usò cure assidue e veramente materne al moribondo poeta.

Keats fu sepolto nel Cimitero Protestante, presso la piramide di Cajo Cestio. A chiunque abita o visita Roma, e ama l' Arte, questo cimitero dovrebbe essere la mèta di un pietoso pelle-

grinaggio. Anche la strada che vi conduce è funebremente poetica. Per tutta la via che si percorre andando dall'arco di Giano Quadrifronte al ponte Fabricio, la grande malinconia e la solenne desolazione di Roma ci invadono la mente ed il cuore. Basiliche e templi, circhi e terme, archi e sepolcri, ponti e catacombe si succedono a brevi intervalli per questo via solitaria. D'ogni parte si elevano le voci del passato e le mute elegie delle grandi rovine. Nessuno, neppure il sereno e pagano Goethe, ha potuto intieramente sottrarsi a questa impressione di solenne tristezza.

Fra Porta San Paolo e il monte Testaccio, elevasi una piramide incrostata di marmo, eretta sulle ceneri di Cajo Cestio. Presso di essa sono i due Cimiteri Protestanti. In questi Cimiteri riposano le reliquie di Percy Bysshe Shelley e di John Keats. Nel primo di essi dormono nel sonno eterno molti insigni artisti e scrittori tedeschi — fra gli altri il Carstens, il Reinhard, il Reinhold, il Kellermann, il Waiblinger, il figlio di Goethe. E nel punto più elevato, come dominando e consacrando con lo splendore di un nome immortale tutta questa famiglia di estinti — ai piedi di una antica torre mozza, nera ed informe, biancheggia tra le fitte gramigne un marmo dove si leggono queste parole: *Percy Bysshe Shelley. Cor Cordium.*

Accanto al cimitero dov'è la tomba di Shelley ve n'è un altro più antico — il *vecchio cimitero* — in cui prima d'ogni altra si presenta all'occhio

del visitatore una lapide con una iscrizione in memoria di Keats, dove si legge questo verso:

Qui giace uno il cui nome fu scritto sull'acqua.

Questa iscrizione che indica tanta amarezza e tanta sfiducia nella giustizia del tempo, la patetica e sublime elegia dello Shelley in morte di Keats (*Adonais*), e i due versi famosi di Byron, hanno fatto credere per molto tempo che Keats morisse vittima della selvaggia censura. Ma più sopra abbiamo provato con una lettera del poeta la insussistenza di tal supposizione: e tutti i più credibili biografi di Keats, da Houghton al Rossetti ed al Colvin, sono ormai d'accordo nell'attribuire la sua morte a etisia polmonare ereditaria.

E allora come si spiega quella epigrafe? — La coincidenza dello attacco selvaggio e del peggioramento che precedè di poco la morte del poeta ingannò molti anche fra i più intimi amici di Keats. Ed è un fatto innegabile che in un momento di suprema angoscia, nella sua lenta agonia di tre mesi in Roma, egli raccomandò al pittore Severn di fare incidere quel verso sfiduciato su la pietra del suo sepolcro.

In uno degli ultimi giorni della sua vita, il poeta destatosi da un breve ma quieto sonno, disse con un sorriso ineffabile: « Ho sentito le margherite spuntar sul mio corpo... » Ed ora i fiori e l'alta erba romana crescon vivaci su la tua tomba, caro ed infelice poeta! e ai primi aliti di

primavera, margherite e mammole e pervinche profumano il letto del tuo riposo, talchè « la Morte sorride qui col sorriso di Amore. » Dormi in pace accanto al tuo grande amico Shelley, che a te consacrò un divino suo canto, il quale durerà finchè sarà parlata ed intesa la lingua di Shakespeare; e che, pochi momenti prima di essere sommerso negli abissi del mare sconvolto, leggeva i tuoi ultimi versi, e contemplava le belle immagini da te evocate. Il tuo nome è ogni giorno più raggiante di luce, di eterna giovinezza, e di vita; e la sferza che i pedanti vollero alzare contro te è diventata un' eterna flagellazione dei loro nomi!

Vagheggiando il Bello antico e cantando le antiche favole, Keats vi aggiunse l'elemento *moderno* della passione, e la vivacità e l'efflorescenza di una giovanile immaginazione prodigiosamente feconda. Tanta prodigalità di tesori poetici come in *Endymion* non s' era vista da Spenser in poi, nè si rivide fino all'apparire di Swinburne. La poesia di Keats nella sua prima maniera è come una foresta vergine dell'America, dove i larghi fogliami, le liane, i fiori larghi e sfolgoranti s'intralciano in arabeschi fantastici — e i colori, gli splendori, i profumi e la musica vi abbagliano e vi inebriano. Ma nelle *Odi* ci apparve poi squisitamente perfetto; e in *Hyperion* seppe esser semplice, austero e grande. *Hyperion* è un gruppo antico gettato in bronzo corintio. Nessuno dei più precoci poeti moderni (e l'Inghilterra può vantarne parecchi) ha compiuto alla età di ventun

anno un capolavoro perfetto come l'*Iperione* di Keats. « Questo poemetto scriveva lord Byron così avaro di lodi ai poeti contemporanei — è una cosa veramente straordinaria; sembra ispirato dai Titani, e scritto da Eschilo. »

(*Nuova Antologia,* 1 gennaio 1888.)

La stampa inglese è unanime nel riconoscere che la recente improvvisa morte di Arnold è una perdita grave e deplorabile — ma al solito si è ecceduto nelle postume lodi: leggendo certi articoli si crederebbe che si parli della morte di Tennyson o di quella di Ruskin. Si fa costante abuso della parola *grande.* No: Matthew Arnold non fu nè un gran poeta, nè un gran critico. Era un delicato e nobile moralista, uno scrittore eletto e purissimo, un elegante e spesso efficace versificatore. Come critico letterario, il suo giudizio è quasi sempre dettato da una impressione personale, da una simpatia o antipatia spesso irragionata e spesso irragionevole. È lui e non altri che mise Maurice De Guérin molto al disopra di Keats; che inscrisse nella lista dei sommi poeti il Filicaja; che affermò che le lettere e le prose di Shelley valgono *assai più e vivranno più lungamente* delle sue poesie!!... Nonostante, anche come critico letterario, ebbe pregi assai rari. Introdusse in Inghilterra il metodo di Sainte-Beuve, mise alla moda la *causerie* letteraria, e

studiando un libro, ne studiò l'autore nella famiglia e nella società — elevando così l'arida discussione dei pregi e difetti di un'opera, al grado di produzione letteraria ed artistica; grazie all'elemento personale e al carattere psicologico che seppe dare ai suoi *Saggi*.

Se non ha l'intuito e la poesia riuniti all'osservazione precisa e alla immensa e svariata dottrina di un Sainte-Beuve — nè la sintesi possente e la parola efficace di un Taine — nè lo stile magico e vivente, e la originalità di pensiero, e la pittoresca descrizione di un Ruskin — nè il genio creatore o ricostruttore, e la parola profetica di un Carlyle — ha però una forza continua di simpatia per tutto ciò che è elevato e spirituale, e nel senso più largo, religioso e cristiano: ha una certa parentela con Ernesto Renan. Nemici ambedue di ogni volgarità, di ogni *filisteismo*, hanno nell'indole dell'ingegno qualche cosa di aristocratico, di eletto, di delicato — quel *non so che*, che diviene ogni giorno più raro, in tanta invasione di forza brutale e di trionfante fisiologia.

Nello stato di lotta tra le idee della prima metà del nostro secolo e quelle del nostro tempo, Matthew Arnold ha fatto in Inghilterra quel che fece in Francia Sainte-Beuve; ha attenuato le asprezze del conflitto, ha fatta la parte d'intermediario benevolo e intelligente, di autorevole conciliatore.

Come poeta ha toccata talvolta con intensità

la corda intima del sentimento — e i versi « *Obermann once more* » meritarono le lodi e la traduzione del Sainte-Beuve. Anche in questa poesia si palesa il carattere dialettico e conciliatore di Arnold. Dopo l'inno a Senancour vi è l'appello ardente, quasi guerriero, alla vita di azione: e il poeta dapprima *rêveur* come Obermann, si mostra nell'ultime strofe armato e pronto alla inevitabile battaglia della vita. Come versificatore, ha talora versi e gruppi di verso perfetti, scolpiti nel marmo pario o tagliati nel più puro diamante, che ricordano quelli di Landor. Ma son rari — e anche in quelli manca il soffio vitale, il fuoco sacro dei veri grandi poeti. Fra i poeti di terzo ordine ha un posto notevole. Paragonarlo, come lirico, a Alfredo Tennyson, alla Browning, a Swinburne, sarebbe un vero delirio.

La letteratura inglese è ricca di *Biografie* quanto la francese di *Memorie*. Ai nostri giorni alcuni dei più insigni scrittori inglesi ci hanno dato eccellenti *Vite* dei loro predecessori. Ammirabile sopra tutti il recente libro di Sidney Colvin su Walter Savage Landor: ammirabile come lucida e perfetta narrazione di una delle vite più romanzesche, eccentriche, e talvolta eroiche, che ricordi la storia letteraria; e come studio critico degli scritti di Landor. Del *Gebir*, del *Pentameron*, delle *Conversazioni imaginarie*, degli *Idilli eroici*, nessuno aveva parlato finora con tanto amore, con tanta competenza, con tanta coscienza.

È un volume che si legge d'un fiato: ha l'interesse di un romanzo, e il patetico di una tragedia. Bisognerebbe tradurlo in italiano: sarebbe quasi un dovere per noi. Landor ha amata, cantata l'Italia — scritto qua nella sua diletta villa a Fiesole, le più belle sue opere — avuta relazione di amicizia, o battaglia di polemica, con alcuni dei nostri insigni scrittori; e qua ha passata, nell'immeritato abbandono, solitario e povero, gli ultimi anni della sua fortunosa e travagliata esistenza. In quella casuccia di *via della Nunziatina* in Firenze, l'autore quasi centenario del *Gebir* ricevè la visita e l'ardente omaggio del ventenne poeta d'*Atalanta*. E Swinburne immortalò questo incontro in una delle sue più squisite e toccanti poesie.

Le parti più belle del libro del signor Colvin mi sembrano i capitoli V e VIII, ove tratta della vita di Landor a Firenze e delle *Conversazioni imaginarie* — e del secondo esilio e degli ultimi giorni del poeta. L'analisi degli scritti vi è felicemente fusa con la narrazione dei fatti; e l'acume del critico fa degno riscontro alla serena equità del biografo. Il signor Colvin, senza *tirades* e senza violenti recriminazioni, ha detto la verità, tutta la verità, così dolorosa e così tragica, sugli ultimi anni di questo vecchio *Lear* dei poeti... e la semplice e nuda esposizione dei fatti ha in questo caso una eloquenza demostenica irresistibile.

Landor che ci appariva sì grande dalle sue

opere, sorge gigante da questa fedele narrazione del signor Colvin: e si capisce come egli facesse una possente indimenticabile impressione su Carlyle, Dickens, Browning e Swinburne: s'intende meglio la entusiastica apostrofe della Browning al *vecchio indomato leone* e queste pittoresche parole di Carlyle: « Avete letto l'ultima *Conversazione* di Landor? Credereste che è stata scritta proprio ora dal gran vecchio Pagano? Suona come lo squillo di una spada Romana su gli elmi dei barbari! L'indomabile vecchio Romano, il nostro Landor! »

Nella storia della poesia inglese, Landor è una figura a parte, solitaria: « E solo in parte vidi il Saladino. » In questa unicità di carattere, di vicende, e di arte, non gli si posson paragonare che Milton e Swift, nel corso di tanti secoli. Egli ha incorporato le più ardenti e rivoluzionarie utopie nel più puro, greco, perfetto linguaggio. Come uomo e come scrittore, ei fu veramente quel che gli Inglesi chiamano *a substantial man:* una vera e possente realtà fra tanti fantasmi. La sua poesia, come la sua prosa, ha il disegno preciso, la forma spiccata, nulla di vaporoso o di incerto: mai un epiteto ozioso. Landor di tutti i poeti inglesi moderni è il più *naturalmente* classico, il più immune d'ogni influenza romantica; anche più del poeta d'*Iperione.*

La posizione personale e intellettuale di Landor tra i due opposti partiti in cui si divi-

devano al tempo suo le più grandi forze creatrici dell'Inghilterra letteraria, è indicata magistralmente dal signor Colvin — e credo far cosa grata al lettore traducendo questa notevole pagina:

« Uno di questi partiti era conservatore e conformista — l'altro era un partito d'espansione e di rivolta. Al campo conservativo appartenevano i Giacobini convertiti, Wordsworth, Southey, Coleridge; e, da un punto differente di partenza, Walter Scott: mentre gli uomini della rivoluzione erano primo di tutti Byron, allora nel pieno fulgore della sua fama mondiale, e Shelley il cui nome e i cui scritti erano comparativamente quasi ignorati. Ma l'opera di ogni intelletto creatore tende a lungo andare alla espansione; ad arricchire la vita umana, ad allargare gli ideali umani. Wordsworth col rivelare le viventi affinità tra l'uomo e la natura, e la dignità delle semplici gioie e passioni, — Coleridge con introdurre nella inerte massa della ortodossia e del litteralismo inglese il lievito della speculazione trascendentale tedesca, — Walter Scott col ridestare la dormente simpatia dello spirito moderno coi secoli e i costumi passati, fecero forse, ognuno nella sua via, per arricchire la vita e allargare le idee degli uomini, quanto lo Shelley con le sue aurorali visioni di futura emancipazione, o Byron con la sua brillante illustrazione personale del principio di ribellione.

« La naturale posizione di Landor fu in

mezzo a questi due punti opposti. Da una parte, egli era incapace della rusticità parrocchiana e della grettezza di giudizio di Wordsworth su tutto ciò che sfuggiva al diretto intuito del suo genio; o della vaga e metafisica conciliazione fra il reale e l'ideale, onde appagavasi Coleridge; o della cieca opposizione di Southey ad ogni novità; o della romantica parzialità dello Scott per forme ed usi feudali e regali. Ma dall'altro canto, Landor vedeva la natura umana non nella eterea, incorporea, iridescente sembianza con cui essa appariva alla immaginazione di Shelley; ma nei suoi pratici attributi di carne e sangue — e se divideva con Byron l'odio di ogni politica tirannia, e il dispregio di ogni convenzionale o ipocrito pregiudizio, non approvava nè il suo cinismo nè le sue violente e spesso ingiuste aggressioni. »

Chiunque ha letto *Bleak House* di Dickens, ricorderà l'eccentrico e simpatico Boythorn; il focoso tempestatore dalla voce di tuono, che adora i bambini e carezza un canarino.... Tutti sanno in Inghilterra che Boythorn è il ritratto di Landor. Ma gli animali preferiti da Landor furono due canini *pomer*: — *Pomero* e *Giallo*. *Pomero* fu il diletto compagno di Landor fino dal 1844. Il poeta conversava umoristicamente con esso in italiano e in inglese; lo consultava prima di scrivere, e mentre scriveva. E quando riceveva amici o stranieri, e si animava nella conversazione, e alzava la sua voce di tuono, *Pomero* si

metteva ad abbaiare; *familiarmente* diceva Landor, *furiosamente* dicevano i visitatori.

Morto e lungamente pianto *Pomero*, gli successe *Giallo*, regalato al poeta da William Story. *Giallo* fu noto a tutti i fiorentini dal 1858 al 64. Tutti conoscevano « il bel vecchio inglese col bel canino. »

E anch' io mi rammento di *Giallo*, anno 1859, *ex-Consule Planco*... Ero in una villa presso Siena, a Marciano De Gori. Lì presso, in villa Orr, abitava William Story. E a pochi passi, a Marciano Spannocchi, Roberto ed Elisabetta Browning e con essi il vecchio Landor. Un giorno fui presente a una vivace conversazione fra Landor e il professore Matteucci, a proposito di Garibaldi. Il vecchio poeta parlava con giovanile entusiasmo di Garibaldi; il Matteucci azzardò qualche obiezione, qualche riserva. Landor cominciò a riscaldarsi, e ad alzar la voce; e *Giallo* a abbaiare... familiarmente. Ma il povero Matteucci assordito se ne venne via dicendomi sorridendo: « Tutti matti questi Inglesi, tutti matti! » A *Giallo* il poeta consacrò alcuni bellissimi e patetici versi. « Giallo ed io, » soleva dir sempre; e lo battezzò come « il migliore dei critici, e il più infallibile dei filosofi... »

Da Landor a Schopenhauer il passaggio è un po' brusco. Ma dalla eccellente biografia del Colvin passo volentieri al notevole studio della signora Elena Zimmern.

È un bel volume, con un bel ritratto, edito a Londra dal Longman. Forse il titolo — *Arturo Schopenhauer: la sua vita, e la sua filosofia* — è un po' ambizioso. Se il libro corrisponde alla prima parte di questo titolo, lascia a desiderare per la seconda. I capitoli V e X consacrati al sistema filosofico morale ed estetico di Schopenhauer, non sono certo i più belli e completi dell'opera. In essi, come in tutte le analisi del sistema Schopenhaueriano, fatte fuori di Germania, vi è un accento come di inconscia ironia. È curioso che nessun critico francese, inglese o italiano abbia saputo evitarla! Tutti quelli che esaminano le ultime conseguenze della famosa teoria del *Wille*, sembran ridere sotto i baffi, anche se assumono l'aria più seria e la più filosofica. Ne volete degli esempi? Leggete la esposizione del sistema di Schopenhauer fatta dai più caldi suoi discepoli di Francia. A un tratto si crederebbe di udire il *ricanement* di Voltaire. È la protesta del buon senso latino contro le nuvole mistico-metafisico-indo-germaniche.

Vi ricordate il dialogo del nostro De Sanctis? quel capolavoro di buon senso e di fine umorismo? Rileggiamone insieme un frammento, e si farà più chiaro il mio concetto e la mia affermazione:

A. — E la morale? e il dovere?

D. — Il dovere, dice Schopenhauer, è una astrazione. Nessuno ha il diritto di dire: tu devi; e uno dei difetti di Kant è l'esser venuto fuori col suo categorico impe-

rativo. Dovere e non dovere suppone una libertà di scelta che contraddice al concetto dell'uomo. Dimmi pure: non devi ammazzare; io ammazzerò se il mio carattere porta così, e quindi non farò peccato.

A. — E se t'impiccano?

D. — M'impiccano giustamente.

A. — Come! E perchè mi hanno da impiccare? Dove non ci è colpa, non ci è pena. Di che cosa dovrò rispondere io?

D. — Non della tua azione, ma del tuo carattere. Perchè sei fatto così.

A. — Oh bella! e che c'entro io? È il *Wille;* quel birbone del *Wille* che mi ha fatto così.

D. — E se t'impiccano, in realtà non è te che impiccano, ma il tuo *Wille.*

A. — Ma il dolore lo sento io.

D. — Vale a dire lo sente il *Wille;* perchè quello che è in te di vero, reale è il *Wille:* tutto l'altro è fenomeno.

A. — Ma il *Wille* che è in me, è lo stesso *Wille* che è in colui che mi impicca.

D. — Sicuro!

A. — Allora il *Wille* che impicca, è lo stesso che il *Wille* che è impiccato....

D. — Sicuro!

A. — Comincia a venirmi il capogiro.

D. — Anzi, questa è la base della morale di Schopenhauer....

Il fatalismo filosofico portò Schopenhauer al pessimismo, e all'ascetismo orientale. L'astensione e la modificazione del cenobita, il *nirvâna* del contemplatore indiano, son per lui i supremi ideali della vita: filosofia della inazione che farebbe marcire in mezzo secolo tutta Europa, come la Spagna della fine del *Secento.*

Ma leggendo la biografia della Zimmern, vediamo che il filosofo della rinunzia, dell' astensione, dell' indifferentismo, fu, specie nei suoi ultimi anni, sensibilissimo alle lodi ed ai biasimi, alla fama in questo basso mondo. Voleva gli fosse mandato ogni giornale dove si parlasse bene o male di lui. Era beato delle visite di ammiratori stranieri.

Quanto dissimile dal Leopardi, col quale fu spesso paragonato — e col quale non ha che delle apparenti e non sostanziali analogie. « Il Leopardi chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù; e te ne accende in petto un desiderio inesausto. Non puoi lasciarlo, senza sentirti migliore.... L'ozio per Leopardi è una abdicazione dell'umana dignità; Schopenhauer consiglia l'occupazione sol come un mezzo di conservarsi in buona salute. E se vuoi con un solo esempio misurare l'abisso che divide queste due anime, pensa che per Schopenhauer tra lo schiavo e l'uomo libero corre una differenza più di nome che di fatto; la qual sentenza se avesse letta il Leopardi, avrebbe arrossito di essere, come *Wille*, della stessa natura di Schopenhauer. .... E se caso o fortuna, o destino volesse che Schopenhauer facesse capolino in Italia, troverebbe Leopardi che gli si attaccherebbe ai piedi come una palla di piombo, e gli impedirebbe di andare innanzi. » (De Sanctis, *Saggi critici*, 298.)

La parte più interessante di questi studî biografici, è quella aneddotica. I fatti son narrati

con una vena felice di umorismo, e con una spigliatezza ammirabile. Ve ne son dei curiosissimi e di una singolare eccentricità. Schopenhauer, come Landor, era affezionatissimo al diletto suo cane *Atma*, che egli chiamava *Homo* quando voleva punirlo e mortificarlo, e passava delle ore alla finestra con lui. I *gamins* di Francoforte dicevano allora di aver visto affacciati i *due* Schopenhauer.

In Roma, al Caffè Greco, dove convenivano i poeti ed i pittori tedeschi, Rückert e Hoffmann e Scheter, Schopenhauer fu l'elemento mefistofelico e dissolvente. Una sera ne fu cacciato per aver detto col suo caustico riso: « La nazione tedesca è la più stupida delle nazioni; ma è superiore all'altre in una cosa; nel saper fare a meno di religione. »

A Dresda, pranzando a *table d'hôte*, seguitò per dei mesi a mettere un napoleone accanto al suo piatto appena entrava, e rimetterlo in tasca quando si alzava da tavola. Interrogato da un curioso, rispose: « Questo napoleone è destinato ai poveri il primo giorno che sentirò a parlare da quei signori ufficiali di qualunque cosa fuorchè di cavalli, cani e *cocottes*. »

Con le donne Schopenhauer era tanto deferente in pratica, quanto brutale in teoria. Ascoltatelo: « Quando la natura divise l'umanità in maschi e femmine, la sua sezione non fu precisamente una *bisezione*.... la donna ha diritto alla nostra indulgenza, non al nostro culto.... Il trat-

tamento della donna in Oriente è assai più *razionale* di quello usato fra noi... La donna è sempre soggettiva: quindi è impossibile una donna di genio. »

Quando egli scriveva queste sentenze, vivevano in Europa Giorgio Sand, Carlotta Brontë, Elisabetta Browning e George Eliot.

(*Nuova Antologia,* 16 maggio 1888.)

L'uomo è lo studio più importante per l'uomo. Quindi, nessun libro più interessante, più umanamente utile e dilettevole, di una buona biografia. Essa è scienza, storia, e dramma ad un tempo — è un riflesso e una lezione della vita comune. Il libro per eccellenza, la Bibbia, è come una serie di biografie. La Storia — quella che merita questo nome; non quella cattedratica a gergo metafisico, o quella d'archivio a filze di date e di nomi — la Storia è una sintesi biografica; è l'epopea degli eroi che hanno creato o redento le varie nazioni. Ogni buona biografia ha un doppio interesse, scientifico e poetico: perchè ogni creatura umana ha da risolvere un problema di esistenza individuale e al tempo stesso universale, e quindi di simpatia e di interesse comune; e perchè ogni singola vita ci rappresenta la lotta della volontà contro la forza degli ostacoli, e ci descrive una finale tragedia o un finale trionfo. Le biografie dei poeti, degli artisti,

ci allettano più specialmente, perchè leggendo i loro libri o guardando i loro lavori, già ci eravamo immaginato l'uomo; e ci è caro vedere fin dove la realtà corrisponde alla nostra divinazione.

In questo genere letterario gli Inglesi sono i più ricchi. Abbondano nella letteratura inglese le eccellenti biografie, come nella francese le eccellenti memorie. Le biografie inglesi di grandi scrittori e di artisti sono aumentate di numero e di valore in questi ultimi anni. Ora ne ho qui sul tavolino quattro o cinque recentissime, e tutte, per diversi pregi, notevoli. Esaminiamone alcuna, e cominciamo da quella di Dickens.

È scritta da Frank Marzials, con ardente simpatia pel gran romanziere, ma senz' ombra di esagerazioni rettoriche e senza inutili reticenze o silenzi sui difetti dello scrittore e dell'uomo. La parte critica vi è felicemente fusa con la parte narrativa; talchè questo volume del Marzials si fa leggere volentieri anche da chi conosce la diffusa e voluminosa vita di Dickens scritta dal Forster. Dirò di più. Su certi particolari interessanti, il Marzials è più esplicito e più abbondante di notizie del Forster stesso. Per esempio, nello scabroso episodio del divorzio e nei tragici particolari del disastro ferroviario di Staplehurst. La figura del romanziere balza su, viva umana simpatica, dalle calde pagine del Marzials; e insieme alla fisonomia dell'autore vi troviamo ritratte con singolar fedeltà le caratteristiche dei suoi princi-

pali romanzi. L'analisi di *Pickwick*, di *Martin Chuzzlewit*, di *Dombey*, di *Hard Times* è veramente notevole. È benissimo esaminato il momento della apparizione di *Pickwick*, a che è da attribuirsi il suo enorme successo, e le condizioni della letteratura inglese in generale e del romanzo in particolare, quando Dickens esordì nella sua gloriosa carriera.

È anche notevole l'apologia che il Marzials fa di certi caratteri essenzialmente umoristici che hanno delle singolarità da allucinato, che ci fan sorridere e ci commovono, come M.r Dick, Miss Flite, M.r Toots, e tanti altri, che il Taine chiama *orribili*. L' immaginazione di Dickens è troppo spesso, secondo il Taine, l' immaginazione di un monomaniaco; e certi tipi popolari in Inghilterra, benchè divertenti a prima vista, al Taine sembrano *orribili*. Il Marzials combatte questo giudizio: ma, ha dimenticato, secondo me, quale ne è la vera origine. Il Taine ha scritto una *Storia della letteratura inglese* in cinque volumi, la quale, nonostante molte inesplicabili lacune e sproporzioni, è un grande lavoro. Certe parti, come il Rinascimento, la Riforma, sono ammirabili — ma la cosa di cui il Taine mostra per mille prove di non avere idea o sentimento, è quella che costituisce appunto il fondo della letteratura inglese, cioè l'*umorismo*. Il Taine capisce e simpatizza con quell'umorismo che confina o somiglia allo spirito o alla satira; ma del vero genuino umorismo, del sorriso che cela una lacrima, dell'umorismo

di Stern e di Dickens, non sembra avere adeguata notizia. Dopo aver consacrato più di ottanta pagine a Swift, si sbriga in tre pagine dell' immortale autore del *Tristram Shandy!* Nel lungo studio su Dickens, appena un cenno sulla sua predominante caratteristica, l'umorismo.

E quindi naturale che certi tipi essenzialmente umoristici di Sterne e di Dickens, al Taine sembrino orribili. Invece essi sono la delizia di chi ha vivo il senso del vero *humour:* cioè di quella rarissima e preziosissima qualità che il Carlyle definì « un sublime alla rovescia » perchè eleva ed esalta nel nostro cuore ciò che appare inferiore alla nostra mente — come l'altro sublime ci fa sentire ciò che appar superiore e misterioso alla nostra intelligenza.

Tutti sappiamo che Dickens raccolse tesori con le pubbliche *letture* dei suoi romanzi. Il Marzials ci dà curiosi ragguagli su queste letture, e ha due pagine eloquenti sul loro straordinario effetto. Chiunque ascoltò una lettura di Dickens, la ricorda indelebilmente per tutta la vita. Carlyle l'udì una sola volta, e uscì commosso dalla sala e diceva che nessuno attore, neppure Macready, era paragonabile a Dickens. « È un teatro tragico, eroico e comico, che vediamo in azione mentre Dickens legge. » E il Marzials che aveva assistito ad alcune letture di Thackeray, fa un confronto fra i due romanzieri. Thackeray leggeva semplicemente, audibilmente, accennando appena le differenze di carattere e di personaggio; gli bastava

di esser perfettamente udito e perfettamente inteso, così che la innata bellezza e purezza del suo stile fosse bene apprezzata. Dickens invece metteva tutta la sua anima nella lettura come ve l'aveva messa scrivendo. Thackeray era un lettore *letterario;* Dickens un lettore *drammatico* — ma nel vero e buon senso della parola. Sobrio di gesti, otteneva prodigiosi effetti col solo tono della voce. L'*accento* era tutto. Dallo scoppio di risa dei dialoghi di Sam Weller, all'ultimo gemito della povera Nancy sotto il bastone di Sykes, egli riproduceva, moltiplicate nei suoi uditori, le impressioni già procurate ai suoi lettori.

Raccomando anche le pagine su Dickens *attore.* Egli fu, a giudizio di Landor, il più ammirabile dei dilettanti. E son curiosi i particolari su Dickens camminatore — sulle sue straordinarie passeggiate diurne e notturne, in Londra e nei sobborghi di Londra. A tutti i conduttori di *omnibus* era famigliare la faccia rugosa, la barba brizzolata di Dickens. *Clubs* e musei, chiese e taverne, prigioni e teatri, tuguri e botteghe, caserme e bastimenti, nulla sfuggiva alle sue giornaliere osservazioni, alla sua pittura universale. Aveva l'aria di un marinaro; lo sguardo pronto ed acuto, e in tutta la fisonomia una mobilità nervosa che lo mostrava capace di provare in certo modo e di esprimere tutti i sentimenti umani.

Il Marzials insiste a ragione sui fatti che più provano la innata bontà dell'autore di *Copperfield:* l'impulso e l'efficace aiuto dato alla fonda-

zione di uno *Spedale per i bambini*, e la guerra fatta ai feroci tiranni dell' infanzia, i così detti maestri e maestre. che al suo tempo vincevano di crudeltà gli aguzzini delle galere. Mi è grato ricordar qui al lettore italiano che un insigne scrittore italiano, Pietro Giordani, faceva eco, forse senza sapere del suo collaboratore umanitario, alla crociata di Dickens; e accusava con parole roventi i torturatori dei bambini, e denunziava quei crudeli impuniti, e fin allora protetti carnefici, al tribunale della pubblica opinione; e perorava con accenti Demostenici la « causa dei ragazzi. »

Alcuni romanzi di Dickens, come ad esempio il *Christmas Carol* e *Hard Times*, hanno giovato alla causa degli oppressi e degli umili più di cento trattati economici e di cento discorsi politici. Fu detto che il solo *Christmas Carol* ispirò atti di carità generosa più di tutti i pulpiti e confessionali riuniti.

Un altro segno della rara bontà di Dickens è l'amicizia sincera per i romanzieri contemporanei. Egli era il primo a esaltare con parole di lieto entusiasmo i capolavori di Thackeray. Non solo non seppe mai che cosa fosse invidia — ma quando sull'orizzonte dell'Arte vedeva sorgere un nuovo astro, era il primo a salutarlo cordialmente, a richiamare su lui l'attenzione distratta del pubblico. Cosa, in uno scrittore, più singolare che rara. In generale, l'astro meridiano o declinante non ama dar segno neppur di accorgersi dell'astro

sorgente.... Dickens invece era felice di scoprire un nuovo genio, e basti in prova la lettera a Giorgio Eliot, esordiente con le *Scenes of Clerical Life*. Dopo averle fatto capire che egli s'è accorto che lo scrittore è una *donna*, (e notate che Dickens fu il primo ad accorgersene) le scrive così: « Vi scrivo per esprimervi la mia ammirazione. I vostri racconti hanno un merito straordinario. La squisita delicatezza, la verità nell'*humour* e nel patetico, è tale che io non conosco nulla che oggi le si possa paragonare. L'impressione che ne ho ricevuta è sì forte, che non trovo parole ad esprimervela. Vostro servo ed ammiratore — Carlo Dickens. »

Sopra un fatto capitale della vita di Dickens, messo in ombra o quasi taciuto dal Forster, il divorzio, abbiamo notizie e documenti importanti in questa nuova biografia del Marzials. E, dobbiamo pur confessarlo, non stanno in favore di Dickens: anzi questo è il solo punto fosco della sua splendida, gloriosa e benefica vita. Dalle lettere, dai discorsi di Dickens, resulta chiaro che motivo vero di separarsi dalla sua compagna, la cui fedeltà, la cui devozione aveva provata per venti anni, Dickens non lo aveva. Gli ci vollero venti anni per accorgersi di una *incompatibilità di carattere*?... Il pubblico spiegò la cosa incolpando la cognata di Dickens, Miss Hogarth. Due fatti darebbero un certo peso all'accusa: quello che dopo la separazione dei due coniugi, Miss Hogarth restò in casa di Dickens, padrona in luogo

della sorella — e l'altro che Dickens si risentì con *eccessivo* furore di quella accusa, e insistè in spiegazioni e apologie che nessuno direttamente gli aveva domandate. Ma certe leggi di eterna giustizia morale non si violano mai impunemente: e la stessa Nemesi che perseguitò Shelley dopo il suicidio della povera Enrichetta, non dette più pace a Dickens dopo la fatale separazione. Si direbbe perseguitato da un invisibile demone. Ha delle parole terribilmente rivelatrici: « Lavoro senza prender respiro, perchè ho paura di pensare a me stesso — Se non mi stordissi sempre, scoppierei, credo, e sarebbe finita. — Non trovo tregua che nell'azione; son diventato incapace di riposo » — e il lavoro gli diviene ardua fatica, mentre prima gli era un sollievo. Paragonate i manoscritti di prima e dopo il 1858. I primi sembrano scritti a dettatura; i secondi son pieni di pentimenti e di cancellature: la scrittura franca e limpida è diventata un tremolante geroglifico: l'ispirazione feconda ha ceduto il posto alla ostinata volontà.

E la morte venne, improvvisa: la fornace troppo riscaldata, scoppiò. Dickens finì come Balzac, come Thackeray. Morirono tutti e tre presso a poco nella medesima età, cioè varcata di poco la cinquantina. Balzac fu colpito al cuore — Thackeray e Dickens al cervello. Così, tutto a un tratto, un soffio misterioso spengeva questi tre meravigliosi fornelli dove si elaborarono tante idee, tanti drammi, tante figure! Il divino mec-

canismo di quegli intelletti si fermò all'improvviso: e milioni d'anime umane mancarono da quel giorno di gradite e feconde lezioni, e di un abituale conforto nelle noie inevitabili della vita.

Alcuni critici e romanzieri contemporanei ripetono a sazietà contro l'autore di *Nickleby*, di *Chuzzlewit*, di *Dombey* e di *Copperfield*, le vecchie accuse del Lewis: esagerazione, caricatura, enfasi, sentimentalismo, mancanza di esatto studio dal vero, troppa immaginazione, poca o punta esperienza. Questa vita del Marzials, porterebbe nuovi documenti, se ce ne fosse bisogno, per provare il contrario. Dickens era un arguto, acuto, profondo e instancabile osservatore: ma uomini e cose vedeva nella lucidità intensa, nel bagliore di un lampo. Dickens, diceva Arturo Helps, vede otto o dieci cose, e le vede perfettamente, nel momento stesso che io ed altri ne vediamo appena due, e confusamente. Non aveva bisogno di tanti documenti e appunti e cataloghi per descrivere un paesaggio o una figura umana, e inciderli indelebilmente nella nostra memoria. Vedeva con l'intuito e la visione del genio; come vedeva il suo grande compatriotta Guglielmo Shakespeare — e come Shakespeare è maestro del pianto e del riso, Dickens è grande nel burlesco e nel tragico. Leggete un discorso di Sam Weller, o di Mrs. Gamp, o di Micawber — e poi leggete la fuga di Syke, la morte di Paolo Dombey, o di Dora — e ditemi se, dopo Shakespeare, trovate un altro che superi o si agguagli a Dickens, nel passare

dal riso umoristico al patetico ed al terribile. E la *vita* dei suoi romanzi! Si direbbe che vi circola un sangue caldo come in membra giovani e sane.

La sola accusa giusta e fondata che può farsi all'opera stupenda di Dickens, è l'abuso del comico, del grottesco, e qualche volta certe pagine più lacrimose che toccanti. Ma l'altra accusa che i suoi personaggi son *tipi* incarnati, piuttosto che uomini e donne viventi, è ingiusta ed assurda. Il pubblico che conosce i personaggi di Dickens come vecchie conoscenze — talchè certi soli nomi, come quelli di Weller, Dick, Micawber, Dora, Pecksniff, i Crummles, Squeers, Fagin, Nell, Dombey, bastano a eccitare o un inestinguibile riso, od una profonda pietà, o l'odio, o il disprezzo — il pubblico, dico, risponde trionfalmente alla ingiusta censura. E poi, siamo giusti, se la ripetizione di certe parole e di certi atti deve subito togliere ad un personaggio la fede di nascita e di vita, e relegarlo fra i tipi — credete voi che si salverebbero alcuni, e fra i più ammirati, personaggi dello stesso Balzac? Se Pecksniff è un tipo, allora è un tipo anche Grandet, anche Brideau, e soprattutto il barone Hulot, tanto ammirato dai severi censori di Dickens.

Pongo termine alla rassegna di questo bel libro del Marzials riportando le sue giuste e argute osservazioni sul carattere dell' *humour* di Dickens, e sulla creazione di Sam Weller, che è l'ultimo nato di quella famiglia cosmopolita alla

quale appartengono egualmente Falstaff, Sancho Panza, lo zio Tobia, il capitano Costigan, e Don Abbondio.

« Nell' *humour* di Dickens non vi è mai l'acre cinico sogghigno sulle piaghe dell'umanità, nè il crudele compiacimento di trovare un fondo di male anche nei cuori migliori. Dickens invece gode a osservare qualche tratto gentile, qualche speranza, qualche consolante memoria, qualche atto di disinteressata devozione, anche nei caratteri i più guasti induriti e perduti... Ogni più famoso romanziere, di qualunque tempo e nazione, potrebbe esser superbo di aver creato Sam Weller. Io credo, a momenti, che qualche cosa del sangue di Dickens passasse in questa sua singolare progenitura. Fu detto irriverentemente che Falstaff potrebbe rappresentarci Shakespeare « fra i colmi nappi » e Amleto raffigurarcelo nei momenti di solitudine e di meditazione. Ed io ho sempre avuto questa fantasia, che Sam Weller sia una specie di Dickens in una bassa sfera sociale, un Dickens illetterato, ma con tutta le vena esuberante, la letizia di vita, lo spirito, a la bontà di cuore del gran romanziere. »

Passiamo da uno dei più grandi pittori della vita reale, al più metafisico e trascendentale dei moderni poeti inglesi — da Dickens a Coleridge.

La nuova biografia di Samuele Taylor Coleridge scritta da Hall Caine è soprattutto lode-

vole per il lucido ordine con cui racconta una delle vite più eccentriche e disparate. Coleridge è una natura così complicata che sfugge all'analisi, ma molti lati oscuri e sibillini delle sue opere sono illustrati dalla sua biografia. È un genio trascendentale a cui la Natura diè tutto, fuorchè il senso della *realtà* come artista, e la *volontà* come uomo. È l'Amleto della letteratura.

Tutta la parte narrativa nel volume del Caine è eccellente. La parte critica non lo è, parmi, altrettanto. Non mi pare che sia abbastanza indicato il posto che Coleridge tenne fra i poeti inglesi contemporanei — nè *fino a che punto* subì la influenza del genio di Wordsworth. Uno studio comparativo dei vari poeti *Laghisti* non era forse inopportuno in una vita di Coleridge. E forse era bene di insistere sul carattere essenzialmente *romantico* della sua opera poetica — carattere che solo lo Scott ebbe in modo così accentuato. Queste considerazioni critiche sono più accennate che svolte nella biografia del Caine. Ma vi son però pagine di critica arguta; e nessuno finora aveva parlato con tanta chiarezza dell'origine e del carattere delle *Lyrical Ballads* — del carattere oratorio della conversazione di Coleridge — delle influenze del misticismo germanico sul suo genio poetico.

Sui tre capolavori poetici di Coleridge — *Christabel*, *The Ancient Mariner*, *Kubla Khan* — il nuovo biografo ci dice l'origine, ma non ci dà il suo giudizio, nè quello dei contemporanei e dei

più credibili critici inglesi. Mentre poi sulle avventure giovanili di Coleridge, soldato, viaggiatore, utopista, predicatore – sulla sua fatale abitudine di prender oppio e altri narcotici — sulle sue *variazioni* filosofiche — sulle improvvisazioni oratorie in casa dei Gillmanns — abbiamo interessanti e bellissime pagine.

Vi è un fenomeno curioso nella storia dell'Arte. A parità di ingegno e di valore intrinseco di produzione, avviene spesso che di un autore che ha prodotto poco si loda spesso la fecondità — di un altro che ha prodotto sempre e molto, si deplora che ha fatto poco, che non ha dato la misura del suo ingegno, e altre simili frasi. Così si dice in Italia del Tommaseo, così in Inghilterra di Coleridge. Il suo nuovo biografo rettifica l'ingiusta asserzione, e cita le belle e autorevoli parole del Talfourd. Di questo scrittore che ha fatto « tanto poco » io ho qui una edizione americana in sette grossi volumi di seicento pagine l'uno. Questo scrittore che « non ha dato la misura del suo ingegno » ha scritto due *Tragedie*, ha tradotto il *Wallenstein*, ha scritto *The Ancient Mariner*, *Christabel*, le *Foglie sibilline*, un altro volume di *Liriche*; la *Biographia Literaria*, *The Friend*, gli *Studi su Shakespeare*, oltre a centinaia di opuscoli e di discorsi.

Se Coleridge negli ultimi anni della sua vita agitatissima, vecchio e malato, preferì di spandere i tesori della sua straordinaria dottrina e della sua portentosa immaginazione dalla viva

sorgente delle sue labbra invece che affidarli alla stampa; — se parlò invece di scrivere — glie ne faremo una colpa? Il Talfourd nota giustamente che la sovrana e veramente *unica* eloquenza di Coleridge era secondo lo spirito dei vecchi Bardi Greci, con una nobile indifferenza per sè medesimo, intento solo ad esprimere e propagare il divino spirito che lo animava... « Chi è che udito Coleridge una sola volta, ha mai potuto dimenticare la sua soave benignità, l'illimitata varietà della sua dottrina, le rapide e belle evocazioni della sua immaginazione, la infantile semplicità con cui dal più arido e umile argomento si sollevava alla più sfolgorante magnificenza di pensiero e di immagini, versando sull'anima dei suoi uditori un raggio di bellezza e di saggezza che li educava e li arricchiva per tutta la vita? I germi di poesia, i materiali filosofici che egli spargeva così profusamente nei suoi eloquenti discorsi, non sono stati dispersi e non periranno. Il ricordo della fama di Coleridge non è solamente nei libri — ma nei giovani cuori che lo ascoltarono, e che palpitavano al suono magnetico della sua voce. »

La famosa e, bisogna confessarlo, stupenda descrizione di Coleridge parlatore, che ha fatto il Carlyle nella sua *Vita di Sterling*, è in tono piuttosto caustico, ironico, quasi ostile. Eppure anche da quella si sente che la impressione che faceva la parola di Coleridge, era affascinante, irresistibile.

Il nuovo biografo comincia il suo libro con citare parole di autorevoli scrittori attestanti la grandezza del poeta. Son nominati Wordsworth, Southey, W. Scott, De Quincey, Landor. — Come mai vi sono dimenticati due dei più autorevoli, convinti, ed eloquenti lodatori di Coleridge — lo Shelley, nella *Lettera in versi* a Maria Gisborne, e il Swinburne nel suo magnifico *Saggio* su Coleridge?

La vita di Carlotta Brontë è una vita *eroica* nel vero senso Carlyliano della parola. Figlia di un povero ministro evangelico della Yorkshire, in numerosa famiglia, dovè lottare fino dai primi anni con la povertà, col rigido clima, coi dolori domestici, con la indifferenza, con ostacoli di ogni genere. Perseguitata crudelmente da chi più doveva proteggerla, piangeva le lunghe notti insonni, solitaria, inconsolabile. Eppure non abbandonò mai l'idea di scrivere, di farsi un nome per amore della gloria e dell'arte, e anche per guadagnare e migliorare le condizioni disgraziate della famiglia. Fece da sè stessa la sua educazione, la sua istruzione. Giovinetta ancora, fu governante e maestra. A sedici anni aveva composto vari racconti e poesie. Più tardi, dei romanzi che offerti agli editori di Londra le furono spietatamente respinti. Non si perdè mai di coraggio. Dopo avere osservato, meditato, e composto un romanzo; dopo averlo scritto e ricopiato tutto di sua mano, nelle lunghe e gelide notti

del Nord, se lo vedeva rimandato con un rigo di disapprovazione e di freddo rifiuto. Non importa: il giorno stesso cominciava a pensare a un nuovo lavoro, e ne scriveva le prime pagine. Finalmente, il capolavoro di *Jane Eyre*, accettato e pubblicato a Londra, la sollevò a un tratto sino all'altezza dei Thackeray e dei Dickens; e fece di questa povera ignorata giovane un nome glorioso e di fama europea.

Il Birrell in questa nuova *Vita di Carlotta Brontë* ha condensato quella ormai giustamente celebre scritta da Mrs. Gaskell, aggiungendo nuove notizie importanti sulla famiglia Brontë, particolarmente sul padre e sulla sorella Emilia, e dando così un quadro completo di questo gruppo di personaggi eminentemente nordici e inglesi. Questa vita è un romanzo ed un dramma, e si legge con la curiosità e l'ansietà con cui si legge un romanzo od un dramma. La parte critica vi è trattata sobriamente, forse troppo, perchè le poche ma eccellenti pagine di esame critico ci fanno desiderare che ve ne fossero molte più. Notevole il capitolo IX su *Jane Eyre:* ove in pochi tratti efficaci se ne mostrano le essenziali caratteristiche.

Jane Eyre è uno dei più insigni e vitali romanzi inglesi. Nonostante alcuni difetti, da attribuirsi soprattutto alla inesperienza sociale dell'autrice, resta ancora, come analisi e pittura di caratteri, insuperato. La superba energia, la virile sicurezza con cui sono scandagliati i motivi

invisibili del dramma palese, non ha riscontro che in qualche poema drammatico di Roberto Browning. George Eliot è cento volte più grande artista di Carlotta Brontë; Giorgio Sand è cento volte più poeta di lei; ma la creazione dei due caratteri, Jane e Rochester, è di una tale perfezione di vita, che per trovarne dei simili, bisogna ricorrere a Shakespeare. I ritratti, i caratteri dei più insigni romanzieri, paragonati a questi due, sono quel che è una figura riflessa in uno specchio accanto a una figura guardata faccia a faccia. E ciò non sfuggì all'acuto sguardo di Swinburne, il quale nel suo splendido (e talvolta un po' iperbolico ed enfatico) *Saggio su Carlotta Brontë*, insiste sul valore supremo della creazione di quei due caratteri.

L'antologia inglese degli scritti del Mazzini si compone più specialmente di scritti letterari e filosofici. La parte politica è come in seconda linea. Primeggiano gli studi su Carlyle, sulle opere minori di Dante, su Lamennais, su Renan. Alcuni di questi articoli furon dal Mazzini scritti originalmente in inglese, altri tradotti da lui medesimo, altri furon tradotti espressamente per questa edizione. Il raccoglitore, signor Clarke, ha premesso alla sua scelta uno studio biografico sul Mazzini, breve ma sostanziale. In questa scelta mi sarebbe piaciuto di veder accolto, tradotto in inglese, l'ammirabile scritto del Mazzini su la *Musica*, composto nel 1836, e dedicato *Ignoto*

Numini. In nessun altro scritto il Mazzini si rivela così giusto e profondo critico — in nessuno ha così prevenuto i tempi, ed è stato veramente profeta come in quelle pagine. Tutti i Wagneriani dovrebbero saperle a memoria. Il Mazzini, mezzo secolo addietro, vide e indicò ciò che, ripetuto ai giorni nostri, è parso novità temeraria.

Su Tommaso Carlyle non è stato mai scritto, neppure dopo la sua morte, da nessun critico, cose più giuste e più efficaci di quelle espresse dal Mazzini sul « Genio e Tendenze » dell'illustre Scozzese. Nemmeno il magistrale e vivente ritratto del Taine potrà eclissare o far dimenticare le potenti pagine del Mazzini; il quale aveva col Carlyle grandi affinità e grandi divergenze ad un tempo. Mentre il Mazzini sembra un'eco di Carlyle quando inveisce contro lo scetticismo, il materialismo, l'industrialismo della moderna società; quando oppone all'idea del godimento l'idea del dovere, — egli poi si distacca a infinita distanza da lui, nel giudicare la importanza dell'individuo umano. Per Carlyle l'individuo è tutto. La storia non è che una serie di biografie. Gli *eroi* individui creano le epoche storiche e i destini delle nazioni: il *culto degli Eroi* è il culto razionale e cosmopolita che salverà l'umanità. La nazionalità dell'Italia sta tutta nella gloria di aver prodotto Dante, Colombo, Machiavelli, Michelangiolo, Galileo. La nazionalità della Germania consiste in Lutero, Goethe, Beethoven, Kant.

— Shakespeare, Bacone, Elisabetta, Cromwell, Pitt, Nelson, son l'Inghilterra... Per il Mazzini invece questi giganti non sono che gl'interpreti del pensiero nazionale, le pietre miliari della via che segue l'Umanità, i sacerdoti della sua religione. E questa religione è qualcosa più, anzi molto più, dei suoi sacerdoti: è, per usare le parole stesse del Mazzini, « l'idea suprema e divina rappresentata progressivamente dall'insieme del genere umano. » In nome delle tendenze democratiche del nostro secolo, il Mazzini protestò sempre contro questa aristocrazia di culto predicata dal Carlyle; come scrisse sempre ardentemente, eloquentemente, contro la teoria dell'Arte per l'Arte. « C'è, diceva il Mazzini, qualche cosa di più grande, e più divinamente misterioso, di tutti i grandi individui — ed è la Terra che li sostiene, la razza umana che li comprende in sè, e il pensiero di Dio che si agita in essi, e che solo l'opera collettiva di tutti può tradurre in fatto pratico ed in norme di vita. »

È molto da lodare il signor Clarke di aver pubblicato tradotto in questa eccellente *Antologia* l'importante scritto del Mazzini in risposta a quello del Renan su la « Réforme intellectuelle et morale. » È l'ultimo lavoro di molta importanza uscito dalla penna di Mazzini. La questione che vi si dibatte è tuttora ardente, discussa, attuale e vitale. Ed è bene che, per mezzo di una lingua ormai universale come la inglese si diffondano sempre più le dottrine umane e spirituali

sostenute dal Mazzini contro l'invadente scetticismo critico, materialismo e fatalismo filosofico, e indifferentismo politico.

Il Mazzini ha fotografato le dolorose condizioni della Letteratura e dell'Arte in Europa dal Sessanta in poi. E quel che egli più ardentemente combatte è lo scettico indifferentismo, la contemplazione egoistica, il *dilettantismo*. Dopo aver riportate molte sentenze del Renan in favore della inerte filosofia contemplante, della scientifica impassibilità e indifferenza nel giudicare uomini e cose, il Mazzini scrive queste memorande parole che oggi sono di una importanza, e di una opportunità anche più attuali ed urgenti. « Pur troppo il Fatalismo è conseguenza necessaria di tale scuola filosofica. E conseguenza del Fatalismo sono la giustificazione del male, e la contemplazione egoistica sostituita all'azione. A che la condanna, se tutto s'incatena in una serie di fenomeni che sono effetto e cagione ad un tempo in virtù di forze e leggi della materia, immutabili perchè non intelligenti? Abbiamo infatti veduto e vediamo scrittori tedeschi, inglesi, francesi e italiani, farsi dottamente apologisti di ogni vizio e di ogni tirannide, con le riabilitazioni di Silla, di Caligola, di Nerone, di Messalina, dei Borgia.... L'anima nostra si solleva a sdegno contro questo nuovo *quietismo* delle Lettere e della Filosofia. Le questioni alle quali con beata tranquillità accenna il Renan, costarono lacrime e sangue all'Umanità; e nessun pensatore ha di-

ritto di guardare ad esse come a puro soggetto d'analisi e di ginnastica intellettuale... L'intelletto è un tesoro, un sacro deposito affidato da Dio al pensatore, perch'ei lo distribuisca al popolo di fratelli, che non potrebbero soli e abbandonati raggiungere il FINE. Ammetto che il tiranno ed il martire, l'accusatore e la vittima, abbiano ambedue la loro ragione di essere — ma a patto che da noi si condanni la memoria del primo, e si veneri la memoria dell'altro. Il Male è strumento indiretto, inconsapevole, di progresso nel mondo; ma a patto di essere, in nome appunto del Progresso, combattuto, schiacciato, eliminato a poco a poco dal mondo. Non siamo quaggiù per *contemplare* il creato, ma per fondare sulla terra, per quanto possiamo, una immagine del regno di Dio; non per ammirarne i contrasti. L'egoismo è quasi sempre al fondo della inerte contemplazione. Il mondo non è uno *spettacolo*, ma è un *campo di battaglia;* nel quale quanti hanno a cuore il Giusto, il Vero, il Bello, devon compiere, soldati o capi, vincenti o martiri, la loro parte. »

Parole d'oro, che vorrei veder tradotte non solo in inglese, ma in ogni lingua, e meditate dalla gioventù di ogni paese; come antidoto contro l'invadente materialismo, larvato oggi con speciosi nomi scientifici.

Contro questa piaga, contro questa paralisi, hanno scritto pagine di fuoco i più nobili e grandi ingegni moderni — da Schiller a Shelley,

da Carlyle a Michelet, da Manzoni a Victor Hugo. Il Mazzini non è dei meno eloquenti. Ma tutti potrebbero dire: *Nos canimus surdis...*

(*Nuova Antologia,* 16 agosto 1888.)

L'epistolario del grande emancipatore irlandese è oggi materia di vivaci discussioni in Inghilterra e in America. I giudizi della stampa sono in generale passionati, pregiudicati, hanno carattere o di requisitoria o di panegirico. O'Connell, come Napoleone, è anche oggi « segno — d'inestinguibil odio — e d'indomato amor. »

La verità è che da queste lettere, raccolte con devozione di discepolo, e illustrate con uno eccellente studio biografico del signor Patrick, Daniele O'Connell ci apparisce dotato delle due grandi caratteristiche dei veri eroi, la bontà e la forza. La indomata energia del tribuno, l'ardente simpatia umanitaria, la lotta viva e quotidiana, non spensero nè intiepidirono mai nel cuore di O'Connell gli affetti di marito e di padre. Le sue lettere alla moglie son calde d'amore tutte — dalle prime scritte in piena *luna di miele* (e di queste si capisce) a quelle che dirigeva a lei dopo venticinque anni di matrimonio.

Lontano da lei, nel fervore della sua battaglia politica — e di qual battaglia! — attaccato da nemici formidabili ed accaniti, tormentato dai dissesti economici, preoccupato dell'esito di

cinque elezioni, trova il tempo di scrivere parole toccanti e eloquenti alla sua cara Mary, alla sua *sweetest Mary* — e comincia le lettere con queste parole: *My own and only Love!* tanto è vero che « la bonté fait le fond des natures augustes. »

I mondani, i così detti positivisti, gli scettici, i dilettanti, gli opportunisti, ridono di questi sentimentalismi degli uomini eroici. Eppure una tenerezza profonda, un'ardente simpatia umana, distingue gli eroi, gli uomini-realtà, dalla gran massa degli uomini-fantasmi. Maometto, Dante, Cromwell, Mirabeau, O'Connell, Garibaldi, hanno talora espressioni quasi femminili per isquisita dolcezza di affetto — e chi potrà negare che siano fra le più possenti ed energiche figure che ci presenti la storia?

È curioso vedere i giornalisti inglesi che discutono oggi la grandezza di O'Connell, e dubitano perfino della durabilità del suo nome! Si capisce che per lui nessuno potrà più avere l'entusiasmo febbrile dei contemporanei. Certi suoi doni personali di grande oratore, la magnifica e melodica voce, il gesto potente, lo sguardo irresistibile, la sua tremenda e fulminea vitalità e operosità, moltiplicavano l'efficacia della eloquente parola. Ma in ogni modo, certi suoi discorsi, letti oggi stampati, e a distanza di più di mezzo secolo, ci commuovono, ci agitano, come la parola di Demostene, del Savonarola, di Lutero, di Mirabeau, di Vergniaud, di Burke, di Fox, di tutti i veri

grandi oratori. E il grande oratore si ritrova anche in alcune di queste lettere.

Io non so che cosa muova più a sdegno, se le grossolane invettive contro O'Connell dei giornali suoi contemporanei — il *Times* arrivò fino a domandare: E fino a quando un tal miserabile ciarlatano sarà tollerato fra la gente civile? » — o la scettica analisi e il freddo calcolo di certa stampa inglese dei nostri giorni. La tartaruga non è giudice competente del fulmine — nè un timido *filisteo* può capire e parlare degnamente di un O'Connell, o di un Mazzini.

Il fatto è che O'Connell è l'incarnazione dell'Irlanda. La parola di O'Connell, come prima quella di Swift, è un gemito e un grido, è la voce delle lagrime e del sangue irlandese.

O'Connell, è fra i pochissimi legittimi *leaders* delle Nazioni — un eroe che ricevè il suo diploma di nobiltà direttamente da Dio. Egli ebbe fede invincibile nella giustizia di Dio, e nella giustizia della causa irlandese, ebbe un profondo sentimento delle *realtà* visibili ed invisibili — una profonda avversione per tutto ciò che è vana mostra, equivoco, e menzogna: fu un uomo provvidenziale; uno dei pochi a cui *si deve* obbedire, come a una realtà naturale in opposizione con le finzioni sociali.

Invano la stampa inglese cerca mettere in ombra la grande figura del *Liberatore*. Le pietre stesse parlerebbero di lui, oggi che la questione irlandese in tutta la sua tragica evidenza e importanza si

impone alla vecchia Inghilterra. L'Irlanda è la grande *attualità* sotto tutti gli aspetti. La poesia, il teatro, il romanzo, la tribuna ed il pulpito, ne sono come saturati. Tutti i vecchi libri sulla questione irlandese si ristampano, si rileggono, si commentano. Ho qui sul tavolino una nuova edizione popolare degli *Irish Tracts* di Swift.... Qual libro! Comparato ad O'Connell, Swift è come l'acido corrosivo paragonato alla fiamma distruggitrice. Si sente che una violenta indignazione bolle nel cuore di Swift.... Ma come sa contenersi! Accomoda le labbra a un sogghigno, e ogni parola che gli esce di bocca è come una punta avvelenata. Nei suoi sarcasmi vi è l'odio condensato, distillato, per dir così. E nella santità della causa che difesero, il misantropo Swift dà la mano all'umanitario e magnanimo O'Connell.

William Story sembra con gli anni acquistare nuovo vigore e più feconda operosità; egli ha ora pubblicato un suo lavoro su *Michelangiolo*, che come studio biografico e critico, ha un singolare valore.

W. Story è un americano la cui vita è passata in grandissima parte in Italia. E l'arte di Story ha quasi sempre ispirazione e soggetto Italiano.

Egli è anche un eloquente oratore: e rappresentando recentemente alle grandi feste di Bologna l'Accademia di Scienze del suo paese, ebbe parole calde di simpatia, pittoresche, e applaudi-

tissime, sull'antico e sacro legame che unisce l'Italia e l'America. Parte di questo scritto su Michelangiolo fu letto nella scorsa estate in una Conferenza da lui fatta in Londra, dinanzi a un pubblico composto di artisti e di scrittori, e del fiore dell'aristocrazia Londinese; ed ebbe grande successo. Era, credo, la prima volta che uno *scultore* parlava di Michelangiolo; che sul più grande rappresentante dell'Arte, prendeva la parola un artista.

Leggendo ora questo studio critico, ciò che più ci colpisce è appunto la competenza artistica e la *scienza* del suo soggetto, che lo Story ci mostra a ogni pagina. E anche è notevole che dopo il Ruskin, il Michelet, il Grimm, il Pater, il Taine... lo Story abbia trovato cose *nuove* da dire su questo argomento. Ma le ha trovate, parlando e giudicando come *scultore*.

Le parti più notevoli di questo studio sono quelle sui due *Rinascimenti Italiani*, sul carattere di Michelangiolo come uomo e come cittadino, e su le statue della Cappella Medicea. Traduco una di queste ultime pagine, a conferma di quanto ho detto, e sicuro di far cosa gradita a ogni lettore italiano.

« .... Dal corridoio si entra nella Cappella. È solenne, fredda, nuda, bianca, illuminata dall'alto per una lanterna aperta sul cielo. Non vi è colore perchè la parte in basso è di marmo bianco, e la parte superiore è di stucco. Un senso di freddo vi penetra nelle ossa appena entrati — la Cappella

è come incantata in un gran silenzio, da quelle maestose e solenni figure. Vi sentite subito sotto una seria, grande, potente influenza; subìte un fascino di un carattere affatto diverso da quello che qualunque altra opera scultoria antica o moderna aveva finora prodotto in voi. Qualunque possano essere i difetti di queste grandi opere, e son molti e evidenti, si sente che qui un sovrano intelletto e una suprema possanza hanno lottato, e si sono, per dir così, aperte una via dentro il marmo, per estrarre dall'insensato blocco, gigantesche e quasi soprannaturali figure. Non è la Natura che qui Michelangiolo si è curato di imitare e di esprimere, ma ha voluto dar corpo a un pensiero, dar forma a concetti che oltrepassano i limiti della natura ordinaria. È inutile voler applicar qui le rigide regole del realismo. Le attitudini sono forzate, quasi impossibili. Nessuna figura potrebbe mantenersi per più di un minuto nell'attitudine in cui è scolpita la *Notte;* e dormire in quella posizione è addirittura impossibile. Eppure un enorme peso di sonno grava su questa figura; e la solennità della notte la circonda. Così anche il *Giorno* somiglia più un titano primitivo che un essere umano. L'azione della testa, per esempio, non è naturale. La testa stessa è solamente sbozzata, appena ne sono indicate le fattezze. Ma questo è appunto un tratto di genio; perchè la suggestione di mistero in quel vago e non finito volto ci fa una impressione di gran lunga maggiore di quella che ci farebbe la testa più lavorata e

finita.... Lo stesso carattere hanno l'*Aurora* e il *Crepuscolo*. Non sono un uomo e una donna, ma due tipi di idee. Una alza la testa, perchè è presso il mattino — l'altro l'abbassa, perchè si addensa già il buio della sera.... Non vi è segno di gioia in nessuno dei due: sono oppressi da una profonda tristezza. L'*Aurora* non sorride all'apparir della luce; non è lieta, ha poca speranza, ma guarda al nascer del giorno con una terribile stanchezza, quasi con disperazione: essa vede poca promessa, e assai più dubbi e terrori che speranze. Il *Crepuscolo* si piega sdegnosamente al riposo; il giorno non ha prodotto nulla, è stato infecondo di ogni bene — e oppresso e disperato vede addensarsi le tenebre.

« Che cosa volle Michelangiolo significare e incarnare in queste statue, è sempre una congettura; ma certo non potè essere un comune concetto. Egli non cercò di esprimere nè la bellezza, nè la grazia, nè la verità naturale. Nello scolpire quelle figure, il peso del grande enimma della vita dovè gravargli sul cuore; la lotta dell'umanità contro forze superiori l'opprimeva. Egli mise in quelle statue i dubbi, i timori, la possanza e l'indomita volontà della sua grande anima. Esse non possono quindi esser riguardate come espressione della naturale giornata del mondo — della gloria del sole sorgente, della tenerezza del tramonto, dell'aperta letizia del giorno, del calmo riposo della notte: ma invece come le stagioni e le epoche dello spirito umano — coi

suoi dubbi e coi suoi terrori, coi suoi dolori e con le sue aspirazioni. »

Vere e belle ed eloquenti parole! per le quali ogni Italiano, ogni artista, deve essere riconoscente all'autore. Forse Story non ha *abbastanza* indicato una delle fonti, la più efficace, credo, di quelle tragiche ispirazioni — cioè le *condizioni politiche* dell'Italia. Per me non vi ha dubbio che gli affreschi della *Sistina* e le tombe di *San Lorenzo*, sono un gemito e un fremito, una protesta e una profezia; come i canti di Dante, come le prediche del Savonarola.

Durante la funesta guerra della Lega, Michelangiolo creò le *Sibille* e i *Profeti*, quelle figure minacciose e formidabili, quelle teste illuminate come da una fornace interiore, tutte esprimenti la rivolta e l'indignazione, quale Michelangiolo dovè provarla in quel suo perfido tempo di tradimenti, di sacrilegi, di stragi, di saccheggi, di veleni; il tempo dei *banditi* coronati, quando l'Italia perdeva tutto il più vitale suo sangue. E dopo gli ultimi aneliti della libertà Fiorentina, scolpì il pensoso *Crepuscolo*, e le invadenti tenebre della *Notte*...

Dio, la coscienza umana, e la forma umana nelle attitudini di profonda passione, furono gli eterni soggetti di Michelangiolo. Le bellezze della natura esteriore o non curò, o non lo consolarono; e parve non badarvi mai nemmeno nelle sue pitture. I campi, i boschi, i fiori, le nuvole, i monti, il mare, che vediamo rappresentati nelle opere di

Leonardo, di Tiziano, del Correggio, del Tintoretto, spariscono, e rimane solo ciò che è del dominio esclusivo dell'anima umana. Appena qualche rara volta egli ritrae grigie linee di nude rupi, e misteriose forme vegetali, che sembrano appartenere a un mondo primordiale, avanti i giorni della Creazione. — Uomo veramente unico, e al quale solo, dopo Dante, può darsi giustamente il titolo di *divino*. La sua grande e nobile, bella e sublime, patetica e tragica figura, rivive in tutta la intensità della sua terribile fisonomia, in queste pagine di William Story.

(*Nuova Antologia*, 16 dicembre 1888.)

A tutti i cultori della poesia inglese è noto e caro il nome di Eugenio Lee-Hamilton, l'autore di *Apollo e Marsia* e della *Nuova Medusa*. Oggi, con questo volume di *Imaginary Sonnets*, egli conferma la sua bella fama di forte poeta, e acquista un nuovo titolo alla nostra ammirazione. Il carattere di questi *Sonetti* è, come quello dei precedenti poemi, essenzialmente *drammatico*. Personaggi storici di ogni età, di ogni clima e di ogni condizione, da Ezzelino a Santa Teresa, da Donna Bella a Latude, da Stradivarius a Kotzsciusko, esprimono in un monologo, o apostrofando altro personaggio, uno stato d'animo eccezionale di una condensata energia. È una poesia *psicografica* tutta pensiero e sentimento, e di una

sconfinata varietà di pensieri e di sentimenti. La forma del sonetto adottata costantemente diventa forse un po' faticosa nella sua monotonia. È vero che un libro di questo genere non si legge di seguito come un poema, un dramma o un romanzo; tuttavia io credo che un po' di varietà nel metro avrebbe meglio secondato la varietà degli argomenti.

Ciò che caratterizza soprattutto questi sonetti è la virile energia dello stile: ogni vocabolo è di una precisione e di un significato efficace ed inevitabile. Alcuni paiono *acque-forti* di Rembrandt, nel loro tragico accento crepuscolare, come quelli di *La Balue*, di *Tilly*, di *Ezzelino;* altri sono illuminati splendidamente, meridionalmente, come quello di *Santa Teresa alle Porte del Cielo.* Ve ne sono dei profondamente tristi, come quello della *Pia dei Tolomei*, dov'è notevole la precisione del paesaggio maremmano, e quello bellissimo su *Lorenzo De' Medici* che contempla il suo ultimo autunno da una finestra della villa di Careggi; e ve ne sono dei soavemente malinconici, come quello di *Giovanna Grey ai Fiori e agli Uccelli.* In alcuni vi è l'entusiasmo *eroico* della fede o del sacrifizio, come in quelli di *Galileo alla Terra*, e di *Mademoiselle de Sombreuil alla Libertà;* in altri predomina una tremenda ironia (*Latude ai suoi topi*) o un tragico sarcasmo (*La Duchessa Salviati*). In tutti una potenza di analisi e di espressione, che ci rammenta spesso che l'autore è un compatriotta di Roberto Browning.

Eccone in saggio qualcuno, che io traduco il più letteralmente che sia possibile.

Venere a Tannhäuser

— Tu sei il raggio di sole fra i boschi d'abete; tu sei la suonante voce del ruscello, e il murmure dell'ape selvatica; tu sei la fragranza della gomma stillante, che profuma il mattino come mirra montana.

— La tua forza è come quella della neve quando il piè della Primavera smuove gli addensati mucchi che precipitano col fragore del tuono. La tua voce è come l'invito che desta le cose assopite, quando Aprile riempie i boschi col ronzìo degl'insetti.

— Adone fu per me la palpitante onda del Sud, il molle lambente fulgore ai miei piedi, l'alito di cedro che spira dalle isole greche.

— Ma tu, forte brezza, ineffabilmente più cara, pungente con l'acre odore delle nordiche selve, tu lo hai sbalzato dal mio cuore, e vi regni sovrano.

Latude ai suoi topi

— Ho trovato un pezzo di legno e me ne son fatto un flauto. Topi del mio carcere, che volete voi ch'io vi suoni? Volete il canto dei ruscelli che scorrono fra l'alte erbe, ove strisciano e roteano le allegre rondini?

— O vi dirò i tappeti di musco a piè degli

alberi della foresta dai grandi rami pendenti — o i pomari di autunno, splendenti nel mite sole e rosseggianti di frutta?

— O debbo modularvi soavemente quanto mai buono è l'uomo, qui su questa terra, dove nessun dolore perdura, dove non si ode un singhiozzo, dove non si versa una lacrima;

— Dove nessuno giornalmente invoca come liberatrice la morte; dove non allignò mai, dal principio delle cose, la tirannia; dove il dolore ci morde con denti non più acuti dei vostri?

Santa Teresa alle Porte del Cielo.

— Le glorie del sole che tramonta son nulla in paragone di quelle della mia nuda cella, le cui pareti si aprono come nuvole che si dividono, e danno passaggio al mio spirito, che sale fino alle porte del Cielo fatte di fiammante topazio.

— In quell'abisso di gloria che trascende il pensiero, come effimere bolle in una corrente d'oro risplendono visi di angioli, e turbinano moltiplicati, e spariscono appena l'occhio li vede.

— Poi da quel varco, come dalla porta spalancata di una gran cattedrale, piovono in flutti di gloria antifone celesti che vincono ogni umana espressione;

— Finchè, inebriata di luce e di suono, e languida dal digiuno, il corpo si accascia, lo spirito non ha più forza di sollevarsi, e le pareti della cella mi si richiudono attorno.

La Duchessa Salviati a Caterina Canacci.

— E così, sua Eccellenza il mio sposo ama di passare dell'ore intere ai tuoi piedi; e tu disciogli i capelli, ed egli immerge le dita nel ruscello d'oro che ti ondeggia sulle spalle, mia dolce ragazza?

— Egli ora non ama più la massa d'ebano nero blù dei miei; e le mie gote olivastre gli paiono avvizzite; nè più loda i miei denti che son più bianchi, mi dicono, di quei della vipera in mezzo all'erba.

— Sgualdrina, io ho un capriccio per le fila d'oro: vuoi darmi un tuo biondo ricciolo per divertirmi, mentre seggo qui nel solitario mio letto?

— Ma prima che tu tagli quel ricciolo, chi sa ch' io non ti chiegga anche la testa, e dia un cómpito oggi stesso ai miei *bravi!*

Emilio Hennequin in un recentissimo volume intitolato *Études de Critique scientifique* esamina l'opera dei più insigni « Écrivains *Francisés* » — Dickens, Heine, Tourguénieff, Poe, Dostoïewski, Tolstoï. Applica alla letteratura le teorie Spenceriane, e fra molte deduzioni forzate e discutibili affermazioni, fra molto dogmatismo scientifico e sistematico, ha delle vedute nuove e profonde, ha una analisi acuta, e apre ed esplora arditamente nuovi orizzonti. Gli studi su Heine e

Tolstoï sono veramente ammirabili. Oggi, scrivendo una Rassegna di Letteratura Inglese, mi sia concesso prender la parola a proposito dei giudizi su Dickens e su Poe — giudizi di cui già si preoccupa la stampa inglese ed americana.

Sul geniale autore di *David Copperfield*, Emilio Hennequin è eccessivamente, e a mio giudizio ingiustamente, severo. Si compiace a mettere in luce meridiana, in evidente rilievo, i difetti di Dickens — e certo ne ha molti; ma non tiene conto, quasi sopprime, in un certo modo, i pregi sovrani del gran romanziere. Già Dickens è diventato da qualche tempo la *bête noire* della critica naturalista e scientifica. Dagli appunti rispettosi e dalle riserve, miste però a sincera ammirazione, dei Lewis e dei Taine, siamo passati all' assoluto deprezzamento, alla ingiusta requisitoria di Hennequin. Tutti gli scrittori che hanno carattere di larga umana simpatia, in cui predomina il senso della pietà, sono fatti bersaglio della critica nuova: nessuno si salva; nè la Sand, nè Hugo, nè Michelet, nè Tourguénieff. Ora cominciano le ostilità anche verso Tolstoï....

La maggior colpa che si fa a Dickens è quella di commoversi e di commoverci — è quella di amare i poveri, i diseredati, gli oppressi. « L'arte di Dickens, scrive Hennequin, è un' arte morale; ed è in virtù di certe regole precise, di una speciale veduta delle cose di questo mondo, che egli biasima o loda.... Persone senza educazione, senza capacità, senza carattere, ridicole, stupide, brutte

di corpo, deboli di spirito, totalmente nulle, sono amate da Dickens purchè non facciano male a nessuno. » Verissimo; ma invece di colpa gliene va fatto merito grande. Una creatura umana non è mai nulla: è un'anima, un riflesso, sia pure oscurato, di Dio. Almeno tale era per Dickens; e su queste povere, umili, strane, ma buone e innocenti creature, egli riversava il suo giocondo e simpatico umorismo: e il lettore sente che anche quei poveri diavoli in fondo sono *uomini*, e s'interessa alle loro umili storie. Di più: per l'umorista, e Dickens è essenzialmente *umorista*, non vi sono grandi e piccoli avvenimenti. Un incidente inconcludente può assumere un profondo e intenso significato. La critica francese, compreso lo stesso Taine, giudicando Dickens, dimentica sempre che si tratta di un umorista, e gli fa colpa dei suoi più vitali e ammirabili pregi.

« In Dickens, in tutti i particolari della sua opera, si palesa l'attività costante di una potenza di sensibilità estrema, poco variata ma sempre desta, di modo che un minimum di immagini e di pensieri basta ad alimentare l'attività tutta morale di questo romanziere, mentre tutto il resto gli è fornito dalla propria emozione. » — Sia pure: ma allora bisogna dire che la emozione gli dà un intuito di una potenza suprema, se essa *sola* è bastata a fargli scrivere la fuga di Sikes e la morte di Dora; a creare personaggi *viventi* come Micawber, Steerfort, Sam Weller, Pecksniff e Mistress Gamp.

« Se ne togliete l'aspetto che il mondo presenta a una inconsiderata pietà, Dickens non vi trova nulla che lo commova. Sono esclusi tutti gli spettacoli che esso fornisce di sensualità e di pura intelligenza.... Non penetra la violenta bellezza delle passioni, i grandi slanci dell'ambizione, della lussuria, dell'amore, della collera; i sordi conflitti delle idee e dei sentimenti, delle convinzioni e degli atti, che la vita ci impone. » — Prima di tutto, se Dickens non ci ha dipinto gli impeti della lussuria — *les élans de la luxure* — ha fatto benissimo. — Vi è in Francia chi ce li dipinge anche troppo!... Ma, dato e non concesso, che veramente Dickens non abbia descritto tutte le suddette cose, che vuol dire? Vuol dire che quello non era il suo campo, o non volle occuparsene. Ma ha descritto invece, e in modo unico ed immortale, tante altre cose. Ed è da queste che va giudicato.

Quando poi Hennequin aggiunge che « la natura, il cielo e il mare, i drammi cangianti della luce, le nuvole, la notte non hanno attrattive per Dickens » è assolutamente ingiusto. Tutti i più grandi descrittori di paesaggio e critici d'arte, il Carlyle, il Ruskin, il Taine, riconoscono in Dickens un paesista di primo ordine. Basterebbero a provarlo le stupende descrizioni naturali di ogni genere che si ammirano in *Copperfield*, in *Martin Chuzzlewit*, in *Great Expectations*, in *Our Common Friend*.

Dickens è un osservatore anche troppo acuto

ed intenso. Persone e cose son viste da lui come nella netta e precisa visione di un lampo. Non *trascrive*, ma dipinge. E se anche spazia nei campi della fantasia e di un poetico umorismo, non perde di vista la realtà, mai. Il *Christmas Carol*, per esempio, è fantastico come un racconto di Hoffmann, ed è vero, solido e umano come una pagina di Channing. Grande e buono: dopo Walter Scott, nessuno meritò meglio di Dickens questa gloriosa denominazione. Coloro che in arte vorrebbero escluse elevazione e bontà, provano un sentimento di repulsione per l'autore di *David Copperfield*; ed è naturale.

Lo studio su Poe a me pare di gran lunga superiore. Anzi, preso nel suo insieme, io lo credo il più forte e coscienzioso studio critico scritto finora sul poeta e novelliere americano. Ma a molti parrà per lo meno esagerata la impassibilità obiettiva, la predominanza intellettuale, che Hennequin riscontra ed ammira nell'opera di Edgardo Poe.

« Ogni violenta commozione dell'anima, se chi la prova si sforza di esaminarla e padroneggiarla, cessa di impressionare la coscienza come *emozione*, e diventa *conoscenza*. Così fa costantemente Edgardo Poe, ed in virtù di questa facoltà le sue opere hanno acquistato una forma cristallina e geometrica, acuta e definitiva, e sono perfette, glaciali, precise. *In Poe le emozioni si trasformano costantemente in pensieri....* Come non è necessario a un professore per inventare un

problema di risentir l'imbarazzo che cagionerà ai suoi scolari; come un attore sa simulare la gioia e il dolore senza provarli; come un fabbricante di giocattoli non è obbligato a divertirsi nel fare cerchi e trottole perchè queste possano divertire i ragazzi; così, ad artisti commossi dalla loro propria opera, potranno succedere artisti *appassionati* e non *passionanti*.... »

Per approvare completamente il giudizio critico di Hennequin su Edgar Poe bisognerebbe ammettere come indiscutibili queste sue idee. A me non riesce. Come è possibile, io mi domando, di *esaminare* in sè una *violenta emozione?* L'esame esclude subito la violenza: son termini contradittori. Nè le opere di Poe son mai *glaciali*. Nè è vero che un attore non provi punto le gioie e i dolori che rappresenta sulla scena; anzi i grandissimi attori, Talma e Salvini, Rachel e Ristori, fino a un certo punto li provano. Il paragone del professore e del baloccaio è più ingegnoso che esatto: troppo ci corre tra un poema e un romanzo, e un cerchio e una trottola.... E se in Poe era davvero questo supremo dominio dell'intelletto e della volontà su tutto ciò che è emozione, passione, istinto, ecc., come mai egli non seppe punto regolare la sua vita, egli così geometrico ordinatore della sua arte?

Ad altro motivo io credo si possa attribuire la perfetta visione e il lucido ordine dei racconti del Poe: cioè allo stato patologico del suo cervello. L'abuso alcoolico gli aveva dato una specie

di follia lucida, e le sue immagini diventavano fissazioni. Egli aveva la lucidità nella allucinazione. Un fatto, un caso straordinario che lo preoccupava, assorbiva tutto il suo essere; egli non era distratto da immagini subiettive e secondarie, da idee relative; ma in uno stato di *iperestesìa* cerebrale, vedeva più addentro e più in là di quel che comunemente si vede anche dai più insigni analizzatori. Certe sue pagine sembrano rivelazioni magnetiche: e senza averle sentite, e intensamente sentite, non era possibile scriverle. Non già che egli scrivesse in uno stato di ebbrezza, come fu scioccamente creduto da taluno — ma l'abuso alcoolico aveva modificato le sue facoltà cerebrali, paralizzandone alcune, e sovreccitandone altre fenomenalmente.

Nella collezione di biografie di *Grandi scrittori* edite dal professore Robinson, è stata pubblicata la *Vita di Goethe* di James Sime. È un libro sotto ogni aspetto eccellente, e che raccomandiamo caldamente ai lettori. Non è una delle solite compilazioni, ma è il frutto di lunghi e coscienziosi studi su la vita e le opere di Volfango Goethe. Tutto quello che di più sostanziale è stato scritto sul gran poeta, da Schlegel a Taine, da Eckermann a Lewis, da Sainte-Beuve a Cart, è riepilogato in questo volume. Sobrio, esatto, ordinato, è un vero modello di biografia. Notevolissima la storia della gioventù e delle prime opere di Goethe — le origini del *Goetz* e del *Werther*. Belle ed

esatte le pagine sul viaggio di Goethe in Italia, lontane dalle acri ironie di Menzel, come dagl'inni e dal feticismo di Blaze e di Daniel Stern.

Il libro si conclude con una rapida e densa sintesi dell'opera Goethiana. « Come scienziato, scrive il Sime, Goethe va annoverato fra i più avanzati investigatori della sua età. Egli è un precursore, un annunziatore di ciò che è la corrente centrale del pensiero moderno — l'idea della *evoluzione*... Come critico d'arte fu, dopo Winckelmann, il più gran rivelatore e spiegatore dell'arte antica e nel suo studio dell'arte moderna egli si rivolgeva con istintiva simpatia a quei pittori e scultori la cui tecnica abilità era adoperata in servizio di alte e immaginative idee. Nessun critico mostrò con più insistenza e con più efficacia di Goethe che l'arte la quale fa divorzio da seri e nobili e umani pensieri, non può dare che misere ed effimere produzioni.

« Quasi ciascun elemento della vita umana è toccato nelle poetiche creazioni di Goethe; eppure i suoi scritti debbon riguardarsi come parti di un'unica *Confessione*. Per remoti che sembrino, a primo aspetto, dalla personale esperienza del poeta, son tutti, direttamente o indirettamente, basati su avvenimenti della sua storia personale. Quindi, la straordinaria vitalità di quelle idee. Egli non può tuttavia esser considerato come un realista, se per realista s'intende chi non fa altro che rappresentare esattamente ciò che ha visto o sentito. Prendendo la realtà come a fondamento

dell'edifizio ideale, Goethe ne separò ogni associazione di temporaneo o accidentale interesse. La mise in nuove relazioni, la toccò col magico potere della immaginazione, e dette a fatti *individuali* un significato *universale*: e perciò le sue opere sono oggi giovani e fresche come il dì che furono scritte. »

Notevoli anche le pagine nelle quali il Sime parla di Goethe come critico letterario, della sua perspicacia, della sua divinazione nel riconoscere e salutare il genio nascente dello Scott, di Byron, di Manzoni, di Victor Hugo, di Carlyle. E a proposito di quest'ultimo, in questo nuovo libro sempre più si mostrano in evidenza le ragioni logiche e naturali del culto di Carlyle per Goethe — culto che, a prima impressione, e giudicando un po' superficialmente, è parso a molti una contradizione e una mistificazione.

Il nuovo studio biografico-critico su *Vittoria Colonna*, di Alethea Lawley è diviso in tre parti. La prima tratta della vita di V. Colonna sino alla vedovanza (1525). La seconda va sino alla morte di lei. La terza discorre delle poesie, e del loro valore. L'autrice non ha pretensioni: ma ha composto un volume sostanziale e coscienzioso, tutto basato su certi e preziosi, e talvolta rari o nuovi documenti. È un libro scritto con semplicità, con ordine, con grande amore. Porta in fronte il ritratto di Vittoria tolto da quello che è nella Galleria Colonna a Roma. Belle

le pagine ove si tocca dei primi tre anni del matrimonio di Vittoria, della compagnia da lei trovata nella duchessa di Francavilla, e della educazione da lei intrapresa di Alfonso Del Vasto.

La seconda parte rivela meglio della prima la poetessa e la scrittrice. E vi si leggon tradotte fedelmente, e spesso felicemente, Rime in morte del marito, e Rime religiose. Eccellente la traduzione del Sonetto che incomincia: « Non dee temer del mondo affanni o guerre. »

Nella terza parte si riportano tradotti alcuni dei Sonetti più notevoli per eleganza e squisitezza, e dei quali non fu parlato nelle altre due parti, perchè non hanno apparente connessione con la biografia.

In fine si danno, per la prima volta, tre Sonetti da un Codice della Marciana, e in Appendice, la lettera di Carlo V alla Marchesa, dopo la battaglia di Pavia, e la risposta di lei all'Imperatore. Però, la lettera di Carlo V era stata già pubblicata dal Reumont nel suo libro su Vittoria Colonna.

Qualche svista vi è: ma son rare e non troppo gravi. Notiamone alcuna. La morte del Marchese di Pescara accadde il 2 dicembre 1525, e non il 25 di novembre come scrive l'autrice. Ciò è provato da A. Luzio con indiscutibili documenti. A pag. 43-44 l'autrice sembra confondere il così detto *insulto dei Colonnesi*, che fu nel 1526, col sacco di Roma, 1527. E alla battaglia navale di Salerno, Andrea Doria combattè per i Francesi

contro gli Spagnuoli, e non contro questi *e i Francesi*, come si dice a pag. 46, facendo così Spagnuoli e Francesi alleati.

La poetessa, la donna religiosa, la gran signora, son tratteggiate abilmente in questo nuovo studio biografico, che si fa leggere dalla prima all'ultima pagina con vivo e crescente interesse. Ciò che avrei voluto veder messo più in luce, è il sublime platonico legame che unì i cuori di Vittoria e di Michelangiolo. Eppure non mancano documenti e particolareggiate relazioni del primo incontro, delle loro conversazioni, del bene che il nuovo affetto fece all'anima esulcerata del Buonarroti. Fra i geni trascendentali, Michelangiolo fu il meno infelice perchè trovò un'anima che lo comprese, un'anima sorella; la trovò tardi, ma la incontrò — e fu Vittoria Colonna. Dante Shakespeare, Beethoven, non la trovarono mai Beatrice è un angelo, non è una confidente.

Quante volte, quando abitavo in Roma, mi fermai a guardare quella chiesa di S. Silvestro nella cui sagrestia conversarono di fede, di poesia e d'arte, Vittoria Colonna e Michelangiolo Buonarroti! E ripensavo alle divine consolazioni date da tale donna a tanto uomo! alla gioia pura e tranquilla, come d'un bel tramonto d'ottobre in Roma, che essa diffuse su quella tragica e desolata esistenza; a quel *Crocefisso* disegnato da lui *per lei*, non in atto languente e abbattuto, ma sorridente, col viso rivolto al cielo, quasi raggiante nell'esalare il supremo sospiro...

Il dolore, lo stoicismo, una religione terribile, la religione dei Profeti e del Savonarola, avean temprato l'anima di Michelangiolo. Repubblicano costretto a servire i principi, sfigurato da un amico, nato ad amare e sempre solitario e incompreso, non ebbe che una consolazione, il lavoro — che un idolo, l'arte. E lavorò sempre, e sempre sotto l'impulso di una ispirazione passionata e violenta. Poco sonno; vitto da anacoreta; più volte tentò di morire.... Durante la funesta guerra della Lega, creò le *Sibille* e i *Profeti;* opera sublime di dolore, di protesta, di libertà. Dopo il sacco di Roma, e dopo gli ultimi aneliti della libertà Fiorentina, scolpì la *Notte*, la Tenebra invadente l'Italia, e accanto, una terribile *Aurora*, per non disperare affatto o morire...

Beatrice Portinari è la vergine ispiratrice del genio, nell'aprile dei suoi giorni — Vittoria Colonna è la donna già matura e consacrata dagli anni e dal dolore, che lo ricrea e lo consola nel triste novembre della vita. Le parole dette e scritte da Vittoria a Michelangiolo mansuefecero il terribile artista; gli riaccesero in seno un sentimento di pace e di speranza cristiana, lo rifecero poeta: e l'aquila altera cantò col canto del cigno le sue ultime gioje terrene, e le celesti speranze. Quando Vittoria morì, Michelangiolo le baciò le gelide mani, e pianse. E son forse le più pure e sublimi lacrime che occhio d'artista abbia versato su questa terra.

Fa bene il fermare il pensiero ogni tanto su

queste grandi e nobili figure, per consolarsi della invadente e trionfante volgarità. E ogni libro consacrato alla loro memoria è opera bella e santa. Memorie gloriose, il cui riflesso ci scalda ancora e ci esalta:

O temps évanouis, ô splendeurs éclipsées,
O soleils descendus derrière l'horizon!

(*Nuova Antologia*, 1 maggio 1889.)

Il nuovo volume di Walter Pater rammenta, con più varietà, e con meno unità di argomenti e di intendimenti, l'altro famoso dello stesso autore sul *Rinascimento*. Lo ricorda nel carattere puramente *estetico*, nello stile squisitamente artistico, nel ritmo melodico del periodo, e nell'aborrimento da ogni convenzionalismo. Come nel libro precedente, il Pater riguarda tutti gli oggetti della sua critica, ciascuna opera d'arte, le più belle forme della natura e della vita umana, come poteri o forze producenti piacevoli sensazioni di un genere più o meno particolare ed unico. Egli sente, spiega e analizza con amore questa influenza, riducendola ai suoi primitivi elementi. Per lui un quadro, un personaggio, una pianta, una poesia, hanno speciale valore e meritano essere analizzati solo in quanto hanno facoltà di procurarci una distinta e indimenticabile impressione di piacere. Egli è nel campo della critica quel che fu Dante Rossetti nel campo poetico; un raffinato, un aristo-

cratico, e se la parola non avesse spesso un senso troppo odioso, direi anche un finissimo e delicatissimo *dilettante*.

Dilettantismo e pessimismo, ecco le due grandi correnti della letteratura contemporanea. Non vi è quasi nome di scrittore famoso che non possiate oggi classificare sotto una di queste categorie. Il Pater è un dei più eletti e squisiti rappresentanti della prima. Egli è troppo spesso l'antitesi di quella critica umana e feconda che guarda con amore e rispetto e terrore in tutte le espressioni della esistenza, per cui la natura e la storia, le forme e la vita, sono simboli di profondo e incalcolabile significato; quale, ad esempio, la critica di Carlyle e di Michelet.

E il Pater ha un po' il vizio di tutti gli *estetici* — quello cioè di dire tutto, anche talvolta cose tutt' altro che nuove ed originali, in tono di oracolo e di rivelazione. Si potrebbe dire di lui ciò che fu detto del taciturno Giacobino: « porta la testa come il Santissimo Sacramento. » Spesso infatti, anche in questo nuovo volume, il Pater ha l'aria di aver troppo sottilmente meditato e combinato ciò che vuol dire, perchè lo vuol dire, e fino a che punto, e in che precisi termini lo dirà.... è insomma, troppo meticolosamente coscienzioso, e troppo poco spontaneo ed istintivo. Certe sue pagine, come certi sonetti del Rossetti, sono circonfuse di un mistico vapore; e per capirle bene, bisogna essere un po' *iniziati*....

Nonostante questi difetti, la critica e la prosa

del Pater si raccomandano per qualità di prim'ordine. Negli scritti su Pico della Mirandola, sulla Gioconda, su Sandro Botticelli, negli Studi sul Rinascimento — e in questo nuovo volume le pagine su Wordsworth, quelle sulla *Poesia estetica*, quelle su Coleridge e sul Rossetti, sono fra le più belle e perfette della moderna prosa inglese; questa prosa maravigliosa che vanta i Carlyle, i Ruskin, i Thackeray, i Macaulay ed i Newman; e che può controbilanciare la gloria e lo splendore della prosa francese, e i nomi di Chateaubriand, di Michelet, di Sainte-Beuve, di Giorgio Sand, di Renan.

E qui mi permetto di notare una cosa. I più insigni critici moderni e contemporanei di Europa sono nei loro scritti, anche nelle più dotte e filosofiche pagine, artisti della parola; e fanno veramente *opere d'arte:* tali Guglielmo Schlegel, Carlyle, Ruskin, Michelet, Sainte-Beuve, Taine, Renan.

Come va che da noi, fatte pochissime e tanto più lodevoli eccezioni, un libro di critica letteraria, artistica, o storica, è quasi sempre scritto barbaramente, in stile da *Monitore Ufficiale*, senza vita, senza calore, senza colorito, senza allettamento veruno; grigio ed uggioso come un tetto di lavagna in novembre? Io credo che derivi, almeno in parte, da questo. Il critico italiano ha una sacrosanta paura di passar da *poeta* — e che gli si addebiti di non esser abbastanza serio e scientifico. Ed è un assurdo. Ogni vera critica è,

o dovrebb' essere, una resurrezione, o una interpretazione di vita: ma per esprimer la vita biso gna aver vita — e i morti non hanno mai resuscitato nessuno. E chi ha fiori o gemme da offrire, non li presenta certo sotto un mucchio di pruni, o fra la stoppa e gli stecchi. Ma chiudiamo la parentesi, e torniamo al Pater.

Lo scritto su Wordsworth è il più bello giusto e *suggestivo* che io conosca sul gran poeta contemplatore — superiore a quelli notevolissimi del Palgrave, del Rossetti, dell'Arnold, dello Scherer. Questo articolo del Pater, e le cinquanta pagine sulle *Lyrical Ballads* nella *Biographia Literaria* di Coleridge sono ciò che di più fine e profondo è stato scritto su Wordsworth.

Poeta veramente grande e benefico! Vorrei che anche in Italia si estendessero i suoi benefici effetti; che si traducessero alcune delle sue più insigni poesie (*Tintern Abbey*, *Michael*, *Old Cumberland Beggar*, *Ruth*, *Resolution and Independence*).

Nella serie di belli e utili libri pubblicati da Elena Zimmern — *La Vita di Lessing*, *la Vita di Schopenhauer*, i *Racconti eroici da Firdusi*, — questo sulle città Anseatiche (*The Hansa Towns*) trattando un argomento così importante e così curioso ad un tempo, ed essendo artisticamente composto e scritto in modo franco e brillante, è destinato, credo, a meritato successo. Ho detto e ripeto che il libro è scritto in modo brillante e attraente, ma non si deduca da ciò che questo

studio storico sia superficiale e leggiero. È opera d'artista che medita: e le lezioni che la umanità può trarre da questa storia di una Lega secolare, sono indicate diligentemente ed efficacemente. La potenza formidabile della forza di Confederazione, di associazione, aiutata dalla perseveranza e dalla disciplina, mai forse rifulse di sì viva luce come nella storia delle città Anseatiche. Un oscuro cittadino di Magonza, immagina nel 1247 di unire in lega (*Hansa*) le città commerciali tedesche nella mutua tutela dei loro interessi. Cento anni dopo, la Lega si stende dal Reno alla Livonia; e nel 1364 ottantacinque città sono confederate. La Lega era signora del Baltico, allestiva flotte, era arbitra di guerre e di paci. Alla fine del secolo XV comincia la decadenza — e le cagioni storiche sono studiate dalla Zimmern con raro acume ed espresse con felice evidenza. L'argomento del libro interessantissimo è nuovo o quasi nuovo in Italia; e gioverebbe che qualche nostro intelligente editore ne ordinasse la traduzione italiana.

Elena Zimmern mentre compone coscienziosamente i suoi libri, collabora a riviste e giornali inglesi, tedeschi e italiani, occupandosi in particolar modo di critica d'arte. I suoi articoli sui pittori e poeti inglesi moderni e contemporanei sono eccellenti; e io conosco poche pagine di critica così equa, illuminata e competente, come quelle di Elena Zimmern su Alma Tadema, Uberto Herkomer, Roberto Burns e Roberto Browning.

A London Plane-Tree, and other Verse, è il titolo del secondo e, pur troppo, *ultimo* volume di poesie di Amy Levy, giovinetta poco più che ventenne, la quale si è uccisa in Londra pochi mesi addietro: si è uccisa benchè la famiglia e l'arte, gli affetti, la fortuna e la fama le sorridessero: si è uccisa, per sottrarsi alla visione del male trionfante ed irreparabile, che ella vedeva e contemplava fissamente, disperatamente, nella società umana, e nella natura. Vi era in lei del Swift e dello Schopenhauer, dell' Heine e del Leopardi. Pensava come filosofo pessimista, sentiva come poeta lirico ed elegiaco. L' Inghilterra ha perduto in lei una vera poetessa, una voce originale che prometteva, che aveva già espresse, ammirabili, penetranti, patetiche note. Ah! se invece di tutti quei pessimisti, prosatori e poeti, di cui essa nutriva l' anima amareggiata e l'agitata sua mente, ella avesse amato e ammirato qualche grande poeta religioso, un Wordsworth, un Lamartine, un Manzoni; — o dei poeti e pensatori umanitari, dal largo e caldo soffio che esalta e fortifica — uno Schiller, un Victor Hugo, un Browning — un Carlyle od un Emerson — la povera Amy sarebbe anche oggi vivente e felice nello amplesso materno — nè pochi carboni accesi avrebbero atrofizzato per sempre una delle più belle intelligenze contemporanee!

Mi ricordo di averla vista la prima e unica volta in Firenze, tre anni fa, in casa di Vernon Lee. Era una figurina simpatica, piuttosto pic-

cola e gracile, bianco-vestita; parlava poco e con soavissima voce, e aveva negli occhi una profonda immedicabile malinconia.

Il libro che ho qui dinanzi è come il suo testamento di dolore e di amore. Ne rivide le bozze una settimana prima di accendere il micidiale fornello. È un libro che sa di sepolcro....

A Minor Poet and other Verse, è il titolo del precedente volume della Levy. Vi son cose notevoli e forti; per esempio: *Xantippe e Medea:* ma, almeno nell'intonazione, essa ricorda altre grandi voci poetiche — Browning, Swinburne, Tennyson. Invece, nel secondo e *nuovissimo* libro, cioè in questo *Platano di Londra*, è *lei* in tutta la individualità della sua dolorosa e magnetica fisonomia. Solo qua e là vi è qualche vago ricordo di Heine e Musset. In generale, sono accenti originali, penetranti, che arrivano al cuore come le note passionate di un violino.

Essa ha un senso plastico della realtà, che è veramente singolare in una giovinetta. Le sue pitture Londinesi, il suo paesaggio semplice e rurale, sono di una verità grafica maravigliosa. Ha l'arte di condensare in puro diamante le sue lacrime, di trovare la parola, l'epiteto preciso ed inevitabile, di ottenere effetti potenti con semplicissimi mezzi. Mai ombra di frasario, di *tirade*, di poesia da lucerna.... E che sincerità di tristezza, di amarezza! Come si sente che ella non poteva più vivere! Il *Lazaro* di Heine, il *Joseph Delorme* di Sainte Beuve, e qualche volta il Leo-

pardi, posson soli dare un' idea di tanto e così immedicabile spasimo. Si veggano in prova le poesie intitolate *Ultime Parole*, *Nella Foresta Nera*, *I Due Terrori*, *Fine del giorno*, e *La Promessa del Sonno*.

Quando essa parla della Morte, il suo accento diviene di una tenerezza ineffabile; somiglia ad una carezza, ad una preghiera. Anche essa sembra come il nostro Leopardi, aspettare con avida impazienza il momento di « piegare addormentata il volto nel suo virgineo seno. »

Questa infelice giovinetta a momenti cercava e aspettava la redenzione della società e dell' individuo dalla scienza — vagheggiava una *Vita Nuova* a base Spenceriana, un Eden positivista....

Nelle sue pitture e bozzetti della vita di Londra, la Levy mi fa ricordare Tommaso Hood. E ripenso ai diversi destini di questi due poeti. Anche Hood vedeva e sentiva, quanto potè sentirlo la Levy o il Leopardi, il dolore; e lo contemplava nella natura e nell'uomo. Ma Tommaso Hood credeva in Dio, poteva pregare. E Tommaso Hood co' polmoni affranti, la povertà alla porta, torturato da fisici e morali patimenti, non si uccise; ma lottò eroicamente, di giorno in giorno, di anno in anno, fino al momento supremo.

Vari anni fa, io scrissi su questo singolare e ammirabile poeta, e invitavo i lettori a procurarsi le sue Poesie, le serie e le umoristiche; e oggi ripeto volentieri l'invito. Il buono, l'umano, l'onesto, il nobile Hood! dal riso sempre innocente,

dalle lacrime sempre generose, — gentile con tutto e con tutti; anche con la povertà e col dolore, con la malattia e con la morte.

(*Nuova Antologia*, 16 febbraio 1890.)

Francesco, nipote di Pico della Mirandola, scrisse in latino una vita dello zio che a sir Thomas More, quel « grande amatore della coltura italiana » parve degna di esser tradotta. E questa traduzione si trova infatti, nel suo antiquato e caratteristico inglese, tra le opere del More. Il « Conte della Mirandola e gran signore d'Italia » era simpatico al More soprattutto per le sue aspirazioni religiose, per il suo poetico misticismo, per il connubio dell'idea Platonica col sentimento Cristiano. La tentata conciliazione del mondo Greco e del mondo Cristiano, caratterizza, in gran parte, l'opera filosofica e letteraria del secolo XV; e informa anche i lavori di insigni artisti, come Leonardo, Mantegna, Donatello, e sopra tutti il Botticelli.

Il signor Rigg ci dà in questo bel volume la traduzione del More riprodotta accuratamente dalla edizione *princeps* — e in una dotta *introduzione* e nelle abbondanti *Note*, tratta delle speculazioni teologiche dell'ardente e audace giovane, e si trattiene su tutte le opere che ci rimangono di quella singolarissima « Fenice degl'ingegni. »

Il signor Rigg, come già il Pater, e da noi

il Villari e il Settembrini, insiste sul carattere *orientale* del concetto e dell'opera di Pico — e indica in che e perchè le sue *tesi* dovean parere ed erano eterodosse. Con Pico della Mirandola finiscono i grandi scopritori del mondo greco-romano, i veri latinisti, e cominciano gli studi e le scoperte del mondo orientale.

Questa *Introduzione* del Rigg, e il saggio del Pater, nel suo bel libro sul *Rinascimento in Italia*, sono, in diverso genere e con intendimenti diversi, due eccellenti monografie. La figura di Pico ci si ripresenta vivente in tutta la sua magnetica originalità.

Leggere la vita di lui, o una qualunque pagina delle sue opere, fa oggi a noi la stessa impressione che guardare oggetti di età preistoriche, o vedere la prima volta il dissepolto mondo antico a Pompei. Si direbbe che da lui a noi ci corrano non quattro, ma quattordici secoli. Eppure sotto alcuni, e non pochi aspetti, egli è essenzialmente moderno. È moderno nell'ardita *curiosità* teologica e scientifica, e nella triste sazietà dei piaceri.

Nei primi anni giovanili, aveva abusato di voluttà amorose; ma prima che il Savonarola facesse il famoso incendio delle *vanità*, Pico aveva già distrutto i suoi versi d'amore in volgare, che sarebbero stati come un'oasi fiorita nello sterminato deserto delle sue dissertazioni teologiche. Di scritti d'amore in volgare non ci resta di lui che il commento alla *Canzone del Divino Amore* del

Benivieni, in cui mettendo a contribuzione la Cabala e l'Astrologia, Omero e la Bibbia, tenta descrivere i graduali passaggi dell'anima umana dalla terrena e sensibile alla incorporea e invisibile bellezza.

Attratto dalla fama del Magnifico Lorenzo, venne a Firenze e vi si stabilì. Sapeva e scriveva il greco, l'arabo, l'ebraico, il caldaico. Poeta e filologo, filosofo e mistico, ebbe un'ardente curiosità dell'ignoto, del miracoloso, cercando il soprannaturale nella stessa Natura, come poi Paracelso. Giovine ancora trasse dai suoi immensi studi *novecento* tesi di fisica, filosofia, teologia, astrologia, magìa naturale, comprendenti quasi tutto lo scibile del suo tempo, e le pubblicò, in Roma, proferendosi pronto cavallerescamente a sostenerle contro chiunque avesse osato oppugnarle. Accusato di eresia, scriveva la propria *Apologia*, e condannato da Papa Innocenzo VIII, era poi assoluto da Alessandro VI. Il signor Rigg ci dà chiara idea e delle tesi e delle controversie che suscitarono.

Bella e toccante è l'amicizia che Pico serbò viva e costante per Marsilio Ficino e pel Savonarola. Al primo dei quali rassomiglia assai nell'indole dell'ingegno, ma se gli è superiore per varietà di studi, gli è inferiore in solidità di dottrina e di erudizione. Epoca ed uomini veramente singolari. Il Ficino, canonico di San Lorenzo, teneva accesa una lampada al busto di Platone! Del Ficino e di Pico, parla ammirabilmente il Villari

nel suo *Savonarola* e nel *Machiavelli*: e credo impossibile trovare altro libro ove sia condensato così magistralmente in poche parole il carattere storico e filosofico di quei due personaggi.

« Fin dai più teneri anni, dice il Villari parlando di Pico, fecero in lui maraviglia la precoce intelligenza, e la portentosa memoria. Avanzatosi negli studi, frequentò le principali Università d'Italia e di Francia, lavorando con febbrile ardore. Non contento di scrivere il latino e il greco più facilmente che l'italiano, fu il primo che si desse allo studio delle lingue orientali e di tutte quelle per le quali potè trovare un maestro o una grammatica, tanto che ebbe fama di conoscerne ventidue. E come nelle lingue, così nelle scienze sperava di essere universale, pensando di potere abbracciare tutto lo scibile dei suoi tempi. Dotto nella teologia e nella filosofia, voleva fra loro conciliarle, conciliando anche Paganesimo e Cristianesimo. » E dopo aver fatto una buona tara a ciò che v'era di esagerato nella sua fama di enciclopedico e di linguista, il Villari segue a dire: « Egli diede l'esempio di una operosità instancabile nel culto delle lettere, di un principe che rinunziava gli onori del suo grado per vivere da eguale fra gli studiosi. Il suo facile ingegno; la portentosa memoria; le maniere nobili e gentili: la bella e giovanile presenza; i biondi capelli che profusamente inanellati gli cadevano sulle spalle; tutto in lui destava simpatia, e aiutava a diffondere il suo nome. »

Passato appena il trentesimo anno, le tendenze religiose e il sentimento cristiano divennero in Pico della Mirandola sempre più vivi: e la conversazione col Savonarola dette precisione e forma ortodossa alle sue vaghe e mistiche speculazioni. Aspirò al riposo, al raccoglimento e alla contemplazione claustrale; e chiese di vestire l'abito di San Domenico. Ma la morte lo sorprese nella fresca età di trentadue anni. Spirò fra le braccia del Savonarola, il giorno stesso in cui Carlo VIII entrava in Firenze. Fu sepolto in San Marco, presso la tomba del Poliziano. La epigrafe che vi si legge fa curiosa testimonianza della prodigiosa sua fama, e della entusiastica ammirazione dei contemporanei:

JOHANNES JACET HIC MIRANDULA.
CAETERA NORUNT
ET TAGUS ET GANGES, FORSAN ET ANTIPODES.

Rileggendo la vecchia *Vita* riprodotta oggi nella versione inglese dal signor Rigg — scorrendo le pagine del Pater e del Villari — meditando un poco su quell'epoca unica e quei singolarissimi uomini; l'impressione ultima e definitiva è questa: Pico della Mirandola rimane la più originale e la più attraente figura tra i grandi *umanisti* del Rinascimento. I suoi contemporanei lo chiamarono una *Fenice*. Per i posteri, è Fenice soprattutto in questo — che fu un *Erudito poetico*. Non è facile trovarne un secondo...

Balzac è stato fortunato nei suoi biografi e critici. Il Sainte-Beuve, lo Scherer, lo Zola, il il Bourget, il Caro, il James, il Vogüé, da noi il Capuana, e oggi Federico Wedmore in Inghilterra, ne hanno parlato con più o meno simpatia e ammirazione, ma tutti con coscienza, con abilità, e con competenza. Il signor Wedmore all'accuratezza biografica unisce una rara analisi critica. Egli contraddice vittoriosamente molti addebiti fatti a Balzac: per esempio, quando nell'esame del *Médicin de campagne*, rispondendo al Taine ed al James, prova che in Balzac era schietto e profondo il sentimento della *pietà* umana; e quando, parlando di *Séraphita* e del *Lys dans la Vallée* trova nel gran realista una larga vena di poetico misticismo.

Rileggendo questo volume su Balzac, si affollano le idee sul carattere, e la influenza di questo scrittore, il quale, nonostante i suoi molti e gravi difetti, e considerato nel formidabile insieme della sua opera, rimane sempre il più grande dei romanzieri moderni. Il più forte ed efficace impulso direttivo al romanzo contemporaneo è venuto da lui. Da lui, in grado più o meno distinto, derivano e Tourguénieff e Zola e Daudet e Tolstoï. Anche in George Eliot, anche in Dickens e in Thackeray, vi son tracce evidenti della sua inevitabile influenza.

Quale vita! e quale opera! Seguendola passo a passo nella *Corrispondenza*, e in questa biografia del Wedmore, un senso profondo di rispetto e di

ammirazione ci prende per la eroica volontà e perseveranza di questo titanico lavoratore.

Nelle eloquenti parole che Victor Hugo disse nel cimitero del *Père Lachaise* sulla tomba dell'amico, è condensato in germe, per dir così, tutto ciò che di più giusto fu poi scritto dai critici sul gran romanziere. E vi è già indicata una cosa alla quale i critici non han posto abbastanza mente, se ne eccettuiamo il Vogüé e oggi il Wedmore, cioè che Balzac era un grande *poeta* nel tempo stesso che era un grande realista: « Ce travailleur puissant, ce génie, ce *poète*, à travers les réalités brusquement et largement dechirées, laisse entrevoir tout à coup le plus pur ou le plus tragique *idéal*. Tous ses livres ne forment qu'un livre; livre vivant, profond, lumineux, où l'on voit aller et venir et marcher et se mouvoir, avec *je ne sais quoi d'effaré et de terrible mêlé au réel*, notre société contemporaine; livre qui est en même temps l'observation et l'*imagination*. »

Infatti, in Balzac, accanto al realista vi è non solo un poeta, ma un visionario ed un mistico. C'è in lui del Ballanche, del Saint-Martin, e dello Swedenborg. Spesso anche nei romanzi suoi più realistici, la fortuna rapida e inesplicata di un personaggio, una mobilia impossibile anche in appartamenti imperiali, una metamorfosi di carattere improvvisa e spesso illogica, come quella di Filippo Brideau, o una trasfigurazione *shakespeariana* come quella della Cousine Bette ci av-

vertono che sotto il realista vi è una vulcanica immaginazione di poeta.

Il Vogüé scriveva queste giuste e notevoli parole: « Balzac, cet ouvrier du réel, demeure le plus fougueux idéaliste de notre siècle, le *voyant* qui a vécu toujours dans un mirage; mirage des millions, du pouvoir absolu, de l'amour pur, et tant d'autres. Les héros de la *Comédie humaine* ne sont parfois que des interprètes de leur père, chargés de nous traduire les systèmes qui hantent son imagination. Ses personnages de premier plan sont poussés tout entiers vers une seule passion — voyez le père Grandet, Hulot, Nucingen, Balthazar Claës, Beatrix, Ma lame de Mortsauf.... Certes Balzac nous donne l'illusion de la vie; mais, bien souvent, d'une vie mieux composée et plus ardente que celle de tous les jours: ses acteurs sont vrais et naturels, mais du naturel qu'ont les bons acteurs à la scène. Quand ils agissent et parlent, ils se savent regardés, écoutés. »

Vero — ma la sua potenza di rappresentazione fu tale, che i suoi lettori, e soprattutto le sue lettrici, si modellavano sui tipi descritti da lui. — Le lettrici! Esse hanno fatto la gran propaganda balzacchiana, specialmente dal 1830 al 1860, assai più di tutti i critici. Le donne amano Balzac anche per un sentimento di gratitudine. Egli ha prolungato la gioventù della donna. Egli ha, per il primo, accaparrata al romanzo la donna di trenta, di quarant'anni, purchè la fisonomia e la *toelette* possano supplire alla perfezione delle

forme e alla freschezza della prima gioventù. Egli dorò e carezzò i languidi e dolorosi tramonti delle *femmes abandonnées*, delle nervose, delle convalescenti. Sentì ed espresse, come nessun altro romanziere, la poesia di un profumo, di un guanto, di una trina, di uno scialle di *cachemire*, di un mazzo di fiori. Contesse dell' *Impero*, e duchesse della *Restaurazione*, pare che tutte gli abbiano rivelato i più riposti e intimi segreti del loro cuore — anche certe cose che le donne dicon soltanto al medico e al confessore...

Ciò che sopratutto ci colpisce leggendo questa nuova biografia di Balzac, è il modo con cui fu inalzato pietra con pietra, marmo su marmo il colossale edifizio della *Comédie humaine*; è la condizione di spirito in cui si trovava l'artista — stato psicologico che avrebbe paralizzato ogni altro scrittore, e che dette invece una sovrumana energia e la febbre della creazione a Balzac. Egli fu per tutta la vita oppresso dai debiti, tormentato dagli usurai e dagli uscieri di tribunale. Gli appunti delle scadenze di cambiali si alternano nel suo diario con le note e i sommarî per qualche capitolo della *Peau de chagrin*, o dei *Parents pauvres*. Eppure, la sua potenza e perseveranza di lavoro non fu mai interrotta; e solo la morte potè arrestare improvvisamente il complicato e fulmineo lavoro della possente macchina cerebrale che elaborò la *Comédie humaine*.

Se Balzac avesse condotto una vita tranquilla tra i sorrisi della fortuna, non avremmo

avuto nè il Père Goriot, nè la *Cousine Bette*. Bisognava che Balzac giovane e passionato fosse vissuto in una soffitta di Parigi, avesse provato i morsi atroci e tutte le umiliazioni della povertà, camminando nel fango con la scarpe rotte, e mangiando il desinare a *una lira*, per sentire tutta l'importanza del denaro, il grande agente, la forza motrice della nostra società d'*industriali* di ogni genere.... Bisognava avere avuto la prospettiva della prigione, e gli uscieri in casa, per fare gli immortali ritratti di Marcas, di Gobseck, di Birotteau.

Egli viveva talmente della sua opera, che i personaggi dei suoi romanzi, le loro avventure, le loro finanze, le loro passioni, il loro vestiario, erano divenuti per lui cosa più reale della stessa realtà. Era come inebriato del suo lavoro. Un giorno Sandeau lo incontra, e sfoga con lui il suo dolore per la malattia d'una diletta sorella. Balzac ascolta, dice due parole di conforto all'amico, e poi: « Parliamo ora di *cose reali*. Sapete come è finito l'affare Nuncingen? e che cosa ha deciso Rastignac? »

Lavorava spesso di notte; per dodici, talvolta per quindici ore di seguito, senza interruzione: e così lavorò per tutta la vita, senza riposo nè tregua mai. Nei rari intervalli in cui si permetteva qualche divertimento, era preso da accessi di rimorso, e si batteva la fronte gridando: « Infame mostro! in queste ore perdute avresti potuto scrivere trenta cartelle... »

Ma non è umanamente possibile far ciò che fece Balzac, e sopravvivere. Morì a cinquant'anni, fulminato al cuore, come Dickens più tardi morì fulminato al cervello. Al povero Balzac cessò appunto la vita, quando cominciava a sorridergli la fortuna. Aveva sposato la donna amata e desiderata per tanti anni. Le sue finanze erano finalmente assestate. Il teatro prometteva di essergli una miniera più *aurea* dello stesso romanzo. La sua fama era divenuta mondiale; i suoi romanzi si traducevano in tutte le lingue. Era sempre viva la sua vecchia madre che egli amava tanto. Nuovi progetti fermentavano in quella sua testa prodigiosa. Aveva annunziato la *Monographie de la Vertu*, la *Pathologie de la Vie Sociale*, e tre drammi. Gautier gli disse sorridendo: « Finite queste opere, avrai almeno ottant'anni. » — « *Quatre-vingts ans!* rispondeva, *bah! c'est la fleur de l'âge.* » Tre settimane dopo, era morto. Quando Balzac poteva cominciare a goder la vita, la vita l'abbandonava: la lampada aveva consumato fino all'ultima goccia l'olio vitale. Una terribile industria, frutto di una tragica necessità, aveva devastato il terreno, aveva forzata la vita: e l'eccesso, il *troppo*, è ciò che la Natura non consente e non perdona mai, nè agli uomini, nè alle cose.

Il signor Wedmore, nel principio del suo libro, mette Balzac nel numero di quei *cinque* grandi scrittori, che nel nostro secolo ebbero e promettono aver sempre, la più efficace influenza. Gli altri quattro sono, secondo lui, Goethe, Words-

worth, Dickens e Browning. Grandi nomi certo — ma queste preferenze e affermazioni recise hanno sempre del dommatico e dell'esclusivo. Perchè quei cinque, e quei soli cinque? Goethe, non è esatto classificarlo fra i grandi del *nostro* secolo; perchè, benchè vissuto fino al '32, la parte più importante e vitale delle sue opere appartiene al secolo passato. Wordsworth ebbe certo larga, e feconda, e benefica influenza: ma Shelley non ne ha forse oggi una maggiore e sempre crescente? E Victor Hugo, per esempio, e Enrico Heine, e Giorgio Eliot, non ebbero e hanno influenza per lo meno paragonabile a quella di Dickens?

La *Vita di Nataniele Hawthorne* scritta dal signor Moncure D. Conway, è, sotto ogni aspetto, pregevolissima. Le lotte segrete e palesi di Hawthorne per acquistarsi la meritata fama; la sua vita ufficiale d'impiegato in disaccordo con la sua vita d'artista; il romanzo del suo amore e del suo matrimonio; il viaggio in Italia; le sue relazioni coi Browning, con Story, con Longfellow; la influenza che esercitò su lui Roma; l'amicizia col Pierce, e le sue conseguenze; il soggiorno di Hawthorne in Londra; l'analisi del suo pessimismo e delle sue idiosincrasie; la critica breve, rapida, ma succosa e efficace delle opere principali del gran romanziere americano, tutto è descritto, narrato, spiegato, con lucido ordine e con vivo e crescente interesse.

Noi italiani dobbiamo vivissima gratitudine a Hawthorne per il suo romanzo *Transformation*. In nessun libro sono così efficacemente riprodotti i vari aspetti di Roma, nella sua sempre solenne eppur sempre mutabile fisonomia. Chi poi vuol conoscer bene la Roma degli ultimi anni di governo papale (non parlo, s' intende, in senso politico) legga il libro di Hawthorne. La Roma dal 1850 al 1870, rivive in quelle artistiche pagine, e vi rivive tutta. Stupendi i capitoli sul *Museo Capitolino*, le *Catacombe*, *Villa Medici*, il *Cimitero dei Cappuccini*, la *Campagna*. E certo nessuno ha espresso meglio di Hawthorne il carattere essenzialmente *cattolico* di *San Pietro*, nel vero senso etimologico della parola. Leggete in prova l'ammirabile capitolo intitolato: *La Cattedrale del Mondo*.

Tra i vari giudizi sui vari romanzi di Hawthorne, trovo giustissime queste parole su *The Scarlet Letter*: « Sembra d'assistere, come gli studenti del famoso quadro di Rembrandt, a una lezione di anatomia », dice il signor Conway, e analizza magistralmente quel romanzo, che vi fa male, senza che possiate mai avere uno sfogo di lacrime....

E già il signor Percy Whipple aveva notato in un eccellente articolo pubblicato nello *Scribner* (Dicembre 1887) che in un certo ristretto dominio di immaginazione, Hawthorne ha sorpassato tutti i suoi compagni d'arte. Egli ci mostra con una vivida distinzione la eccessiva malignità delle

colpe umane. Walter Scott disse un giorno che vi sono nella natura umana degli abissi che è malsano di scandagliare; ed è appunto nel tentare questo scandaglio, che Hawthorne dispiega i suoi maravigliosi doni di intuito e di analisi. Nella sottigliezza e nell'accurata precisione, nella penetrazione e sicurezza del suo sguardo per entro i morbosi fenomeni dell'anima umana; nel rivelarci l'operazione delle più delicate leggi di attrazione e di repulsione a cui va soggetta l'umana natura; nella capacità di atterrire i lettori con la consapevolezzza delle loro latenti possibilità per ogni male, talchè provino un senso di ribrezzo e di istintiva repugnanza, come delinquenti sorpresi *in flagranti*, alle sue spietate rivelazioni — in questa facoltà più unica che rara, Hawthorne è assolutamente sovrano; e al suo paragone, non solo romanzieri eleganti e trasparenti come il Daudet ed il Bourget, ma anche forti e sostanziali come Thackeray e Flaubert, ci appaiono, relativamente, superficiali.

Sì: *Scarlet Letter* è un libro unico nel suo genere. E che stile! Magnetico, incomparabile. Libro triste e attraente come il peccato — densamente fosco, con qua e là dei vivaci colori smaglianti come di uccello del Paradiso.

Non mi pare che il signor Conway renda abbastanza giustizia ai *Saggi* e alle *Novelle* di Hawthorne. *Our old Home* mi sembra giudicato troppo severamente, e da un punto di vista troppo esclusivamente inglese. Certo, non vi si rende

abbastanza giustizia alla magica perfezione di quella prosa, paragonabile a quella delle più belle pagine di Ruskin; e della quale il solo Henry James conserva, tra i viventi scrittori americani, il difficile segreto e l'invidiabile eredità.

(*Nuova Antologia*, 16 agosto 1890.)

Nei volumi del Reid su Monckton Milnes (Lord Houghton) ciò che più attrae ed interessa è la corrispondenza coi più illustri contemporanei quasi tutti amici del nobile Lord. Il libro infatti è intitolato: *La vita, le lettere e le amicizie* di Monckton Milnes. Non è la storia di un grande autore nè di un gran politico — ma è la vita di uno scrittore di raro ingegno e di gusto finissimo, di un gentile poeta, di un politico onesto e universalmente stimato. Il suo nativo *humour*, le sue brillanti qualità personali, il suo inalterabile buon umore — e forse anche la sua stessa aurea mediocrità che non destava emulazioni nè invidie — lo fecero simpatico e amato dalle celebrità contemporanee più diverse. Egli fu l'amico, il confidente, di Wordsworth e di Carlyle, di Landor e di Sydney Smith, di Palmerston e di Thackeray, di Tennyson e di Gladstone. Con Wordsworth fece un viaggio in Grecia. Intimo e familiare con Landor, passò vari mesi nella sua deliziosa villa di Fiesole. Dette savi, e miracolosamente ascoltati

consigli a Carlyle. Protesse e avviò giovani scrittori e poeti. Fu lui che annunziò al mondo, e apprezzò subito degnamente *Atalanta in Calydon* del Swinburne — fu lui che presentò Swinburne a Landor; il più giovane, al più vecchio poeta d'Inghilterra.

La biografia del Reid è sotto ogni aspetto eccellente. E siccome contiene tante lettere e pensieri ed aneddoti dei più insigni contemporanei, è una lettura di vivo e continuato interesse. Vi si trovano spesso giudizi e apprezzamenti critici veramente notevoli. Quando morì improvvisamente il gran romanziere Thackeray, Carlyle ne scrive in questi termini al Milnes: « Povero Thackeray! Lo vidi dieci giorni fa. Cavalcavo verso sera lungo la Serpentina e Hyde Park, quando mi venne un diluvio di saluti da una carrozza dov'erano un signore e una giovinetta. Era Thackeray con la figlia. Fu l'ultima volta che lo vidi in questo mondo... Un uomo che aveva molte belle qualità; ogni astuzia, ogni malignità gli era ignota: grande stoffa, ma senza relativa forza; c'era in lui una vena di vero genio che lottava per rivelarsi.... Nessuno, io credo, ha scritto ai giorni nostri con tanta perfezione di stile. » — Giudizio nell'insieme più severo che benevolo, ma con un fondo notevole di verità.

E colgo l'occasione per osservare che, in generale, i giudizi critici di Tommaso Carlyle nella loro forma brusca e rude son più giusti di quel che pare a prima impressione. Spogliateli di certa causticità, di certa iperbole di linguaggio; fate

le debite tare; sappiateli leggere con discrezione — e vedrete che un fondo di verità c'è sempre, e sempre originalmente e indimenticabilmente espressa. Eccone alcuni — e il lettore giudichi. — Walter Scott ha il gran merito di aver trovato la poesia nella storia, ma non è mai profondo; una abilissima mostra scenica; ma son romanzi da dilettanti. — Lo Shelley agita splendidamente delle larghe ali iridate, ma non può volare; non ha scopo, e si perde nel vuoto. — Keats ha forze eccessive per il piacere, per ogni genere di piacere; e nessuna forza per niente altro: noi adoriamo in Keats le nostre sensualità. — In Wordsworth, il valore intrinseco, benchè sia molto, non corrisponde alla sua presunzione; egli si contempla e si adora, parla come un oracolo, non vi stringe cordialmente la mano, ma vi offre solennemente un dito; e benchè acutissimo osservatore, non ha il senso della realtà al grado che l'ebbe Burns. — Macaulay è corazzato di *cant* e di officialità, tutto lingua e parole; il suo periodare è un continuo *jeu de bascule;* nella sostanza, poco o nulla: un terreno dove si trova subito acqua, mai fuoco o granito. — Il Mazzini è nobile e schietto come l'acciaio, ma sogna, a uso Volney, un mondo di soli e di vulcani: tenace come i Liguri, illude sempre sè stesso, in buona fede: pieno di melodie e di entusiasmi: devoto di Volney, del marchese di Posa, dei Giacobini, e di Giorgio Sand... La Natura ne aveva fatto un poeta lirico di terz'ordine della scuola romantica,

e nulla più. — E bastin questi giudizi che primi mi tornano in mente. Ma dalle opere di Carlyle, soprattutto dalle *Lettere*, dalle *Miscellanees*, dalla *Vita di Sterling*, e dai volumi del Froude su Carlyle, se ne potrebbe fare una curiosa, e qualche volta scandalosa raccolta.

Quel che risulta evidente dalla lettura di questa Vita e Corrispondenza di Lord Houghton, come dalla lettura dei lavori biografici del Froude, del Forster, e di altri — è che si vuol troppo raffinare e « cercare il pel nell'uovo » nei nostri moderni giudizi, nei modi di apprezzamento estetico, usati e più in voga, in Inghilterra come in Germania e in Francia e in Italia. L'uomo moderno sopraccarico di eclettica coltura, saturato d'arte e di critica, di misticismo e di naturalismo, di *Hegelismo* e di *Ruskinismo*, e di vari altri *ismi*, vuol troppo speculare, raffinare e fantasticare, svisando spesso con idee preconcette le più vitali quistioni, sfigurando i più noti personaggi della storia e dell'arte, cercando insomma, come diciamo in Toscana, « lucciole a mezzogiorno. » Si dimentica troppo spesso, per esempio, che la pittura deve innanzi tutto appagare l'occhio, e la musica l'orecchio — e che tutto il resto divien secondario, nè è mai categoricamente necessario; e che la stessa poesia, benchè per sua natura implichi l'etica, può in alcuni casi non esser altro che un'armoniosa espressione di pure sensazioni, senza ombra di concetto morale; ed esser nonostante eccellente poesia.

A questo proposito mi piace ricordare la *boutade* di un argutissimo critico inglese che pecca anch'esso di sottigliezze e di ingegnosità raffinate, ma che si riconosce spesso in difetto, e lo confessa sinceramente: « Il nostro modo di apprezzare e gustare la grand' arte dei tempi passati, sembra oggi consistere nel non curarsi di quell' arte per sè medesima, ma solo per quello che ci può *suggerire*. Ma i vecchi prosaici maestri che lavoravano a un quadro, a una statua, a uno spartito musicale, come un buon calzolaio lavora coscienziosamente a un buon paio di scarpe, non pensavano a suggerirci nulla: essi producevano cose sostanziali, intrinsecamente preziose, figure ben modellate, tele riccamente colorite, note potentemente modulate: produrre queste e null'altro era stato il loro intendimento; e ai loro contemporanei bastava, ed erano sodisfatti. La loro arte era il loro mestiere, esercitato coscienziosamente, diligentemente, talvolta con quel grado di intelligenza e di amore che noi chiamiamo genio. Tutto quel che vedevano, e godevano di vedere, era che la loro opera riusciva bene, era bella. Del resto, eran gente terribilmente prosaica, preoccupati del meccanismo della loro arte e degli interessi materiali della loro vita: come si può vedere leggendo spregiudicatamente le *Vite* del Vasari — le biografie di Haendel, di Bach, di Haydn, di Mozart, e dell'ultimo dei veri antipoetici *maestri*, il Rossini... »

La teoria è un po' troppo spinta, l'afferma-

zione troppo assoluta; ma c'è un gran fondo di verità in queste parole. E quando si leggono certe pagine sibilline di critica moderna sugli intendimenti estetici di Raffaello, su la *Sistina*, sulla filosofia del *Gargantua*, sul trascendentalismo di Beethoven, sul misticismo di Goethe, sui fini politico-sociali del *Don Chisciotte* e del *Misanthrope*, verrebbe voglia di troncar tante chiacchiere, affermando recisamente con Enrico Heine che *in arte, l'esecuzione è tutto.*

La *Vita di Sheridan*, scritta dal signor Sanders, è una delle più ammirabili biografie nella bella serie dei *Grandi scrittori*, edita dal professore Robinson. Il drammaturgo e il politico vi sono studiati con eguale acume, e con eguale serenità di giudizi. Il signor Sanders descrive le origini e il carattere della nuova commedia Sheridaniana; e nota da quale teatro, da quali romanzi ha ricevuto l'impulso e l'ispirazione. È una storia curiosa e piena di psicologici insegnamenti questa della commedia inglese: si passa di reazione in reazione.

In Francia il bigottismo degli ultimi anni di Luigi XIV fomentato da Madama di Maintenon, aveva imposto alla Corte e al paese una falsa aria di devozione, che alla morte del *Roi-soleil* si trasmutò a un tratto nelle orgie della Reggenza. In Inghilterra, al terrorismo dei Puritani, successero i baccanali della Restaurazione. Ma azione e reazione furon più violente e sfre-

nate fra la razza nordica, in cui l'istinto animale è più naturalmente selvaggio, nè era smussato come in Francia da una raffinata cultura. La reazione in Inghilterra fu eccessiva, addirittura incredibile. Se non ce ne facessero fede documenti di ogni genere, e scrittori di ogni tempo e di ogni scuola, da Robertson a Guizot, da Carlyle a Leigh Hunt, da Southey a Macaulay.

Il Parlamento puritano aveva fatto chiudere i teatri, frustare gli attori, proibire i balli, perfino quello degli orsi... I realisti trionfanti spazzaron via con la devozione fanatica anche l'onestà e la virtù. Uomo alla moda, e invidiato da tutta la gioventù elegante di Londra, fu il conte di Rochester, che visse per cinque anni continui in stato più o meno di ebbrezza, che fece il giocatore, il ciarlatano, il locandiere, l'astrologo, per meglio truffare o sedurre. Il re, presente tutta la Corte, divorava di baci per un quarto d'ora Miss Stewart, la quale poi gli tingeva il viso di nero con del grasso di candela. La contessa d'Arlington e le sue dame di compagnia formavano con Enrico Killigrew la società dei *ballers* « che libito fe' lecito in sua legge » fino al punto di ballare insieme nel costume dell'Eden.

Ma al carattere inglese che è naturalmente liberale, religioso, e coscienzioso, doveva alla lunga ripugnare un tale teatro. La nazione che aveva dato *Amleto* e il *Paradiso perduto*, *As you like it*, e *Comus*, non poteva trattenersi, compia-

cersi, nel fango. Collier, Addison attaccano quel teatro. Dick Steele comincia la reazione morale e sentimentale. Ed ecco il suo *Eroe Cristiano*, il *Marito affettuoso*, e altre simili produzioni nel genere lacrimoso di Diderot, e di alcuni drammi del nostro Goldoni. Ma Foote e Goldsmith battono in breccia il sentimentalismo convenzionale: si trova, e si prova, che nelle scabrose commedie di Wycherley vi era molta più vena e arte comica che nei *Sermoni sceneggiati* dello Steele — e compare allora sulla scena inglese lo Sheridan.

È un eclettico di genio, un macchinista maraviglioso, e uno spirito dei più brillanti. Prende da tutte le parti situazioni, caratteri, intrecci; dai comici antichi e moderni, dai romanzi di Smollet, dai satirici contemporanei, dai geniali libri di Fielding — e tutto fonde nella fornace del suo genio assimilatore, e fa accettare tutto dal pubblico.

I suoi due lavori più applauditi sono *I Rivali* e *La Scuola dello Scandalo*. Il dialogo vi è vivo, l'intreccio abilissimo, il movimento scenico maraviglioso. È un fuoco di fila di epigrammi e di giuochi di parole. Sono le più divertenti commedie di società del teatro Inglese; brillanti, divertenti; ma superficiali e artificiali — quindi, artisticamente parlando, sono capolavori in un genere secondario e inferiore. Lo Sheridan conosceva fin dove poteva arrivare, e non oltrepassò mai il suo campo prestabilito. Ciò è

provato con finezza ed acume critico dal signor Sanders. Notevoli la storia e l'analisi che egli fa della *Scuola dello Scandalo*, nel giudicare la quale si trova in gran parte d'accordo col Taine — che così ne aveva scritto: « Sheridan a pris deux personnages de Fielding, Blifit e Tom Jones; deux pièces de Molière, *le Mysanthrope* et le *Tartufe* et de ces deux substances puissantes, condensées et combinées avec une dexterité admirable, il a fait un feu d'artifice, le plus brillant qu'on ait jamais vu. »

La creazione poetica, il vero carattere d'opera d'arte, ecco quel che manca in generale al moderno teatro comico in tutta Europa. Non abbiamo più il riso franco e schietto, la bonomia serena arguta e gioviale della Commedia Goldoniana — nè la profondità filosofica e l' ironia gastigatrice e rivelatrice di Molière — nè la comica fantasia di Aristofane, di Lope de Vega, di Carlo Gozzi — nè la eterea poesia e i deliziosi arabeschi di Shakespeare e di Cervantes. Abbiamo invece un teatro didattico-moralista con dei Sermoni per Prefazione; e uno didattico-naturalista, con delle lunghe dissertazioni scientifiche per Appendice. Accanto a questi due teatri comici *seri*, c'è il teatro comico fotografico, a riproduzione meccanica, pensato con l'occhialetto, e scritto coi piedi. E siamo arrivati al punto, che andare alla Commedia è diventato cosa più penosa ed uggiosa che andare in *sala di disciplina*...

La narrazione della vita di Sheridan è fatta dal signor Sanders con grande abilità — e la conclusione dove si descrivono gli ultimi tragici giorni del drammaturgo, senza frasario stilistico, ma con la nuda e severa esposizione dei fatti, ci strappa le lacrime. Che vita, questa di Sheridan! Un vulcano in permanente eruzione! Avventure galanti e passioni, duelli, satire, polemiche, melodrammi, commedie trionfali.... Senza un soldo, compra un teatro, improvvisa successi e benefizi, arricchisce, fa vita da gran signore. Entra alla Camera dei Comuni, gareggia coi più eminenti oratori, combatte Pitt, accusa Warren Hastings, sostiene gloriosamente la parte più difficile e più liberale. La sua conversazione è così brillante da far stupire lord Byron: e le sue maniere così affascinanti, che già presso alla cinquantina, innamora una bellissima giovinetta, e la sposa. Poi vengono — ossia seguitano, crescono e si moltiplicano, i debiti; poi le malattie, l'ingratitudine del mondo, l'oblio; la miseria. Il suo teatro brucia, gli uscieri non danno tregua, gli portano via persino le lenzuola del letto — e l'autore della *Scuola dello Scandalo*, l'oratore emulo di Pitt, di Burke e di Fox, il gran liberale, l'ammirato, l'adorato Sheridan, muore nella più squallida miseria.... Al convoglio funebre, duchi, conti, vescovi accompagnavano la bara: pubbliche splendide esequie, monumento, edizioni illustrate, ecc., ecc. — O eterna commedia umana!

Sui due famosi discorsi di Sheridan contro

Warren Hastings, abbiamo in questa nuova biografia minuti particolari, e il giudizio contemporaneo e successivo dei critici. Il primo discorso alla Camera dei Comuni fu giudicato superiore — ma non ce ne rimane che un frammento. Burke lo dichiarò « il più stupendo sforzo di eloquenza, argomentazione e spirito insieme uniti, di cui restasse tradizione o ricordo. » Fox confessò che « tutto quel che aveva udito o letto, diventava un nulla al paragone di tanta eloquenza. » Pitt arrivò a dire che « con quel discorso Sheridan avea sorpassato ogni oratore antico o moderno, e che possedeva tutto ciò che il genio o l'arte può dare per commuovere o governare le menti umane. » Poi venne la grande udienza in Westminster Hall, immortalmente descritta da Macaulay nel suo *Saggio su Warren Hastings*. Rimando il lettore a quelle pagine indimenticabili; e vedrà in qual teatro lo Sheridan trionfò e qual pubblico tenne sospeso per due giorni dalle sue labbra! In tutta l'opera storica e critica di Macaulay, non conosco, non esiste, credo, passo più splendido. Memorie, patriottismo, poesia, pittura, eloquenza, vi sono fuse in modo ammirabile ed unico. Quando lo Sheridan alla fine della sua brillante perorazione, si lasciò cadere esausto fra le braccia di Burke, (e fu uno dei suoi effetti scenici meglio riusciti) questi disse, rivoltosi a Fox: « Ecco il vero stile oratorio; qualche cosa fra la prosa e la poesia, e miglior d'ambedue. » Ma l'arguto Fox rispose

prontamente — e mi pare che avesse ragione — che « una tal mistura non giova nè alla poesia nè alla prosa; perchè produce o della prosa poetica, o quel che è peggio della poesia prosaica. »

Fra i sommi oratori inglesi contemporanei lo Sheridan fu senza dubbio il più brillante, e il più immediatamente efficace sull' uditorio. Ma aveva i difetti delle sue qualità: era cioè un po' retorico e artificioso; gli mancava la solidità e la profondità di Burke, e il grido passionato di Fox. Nonostante, egli rimane « del bel numer' uno » fra gli ammirabili oratori della fine del secolo decimottavo, ed è degno di stare in compagnia di Burke, di Pitt, di Fox, di Mirabeau, di Barnave, di Danton, di Vergniaud. Quale epoca, e quali nomi! — E i grandi oratori della nostra *fin de siècle* quali sono?...

Ma passiamo ai romanzi. *The Master of Ballantrae* dello Stevenson è uno dei più notevoli romanzi pubblicati in Inghilterra nell'ultimo decennio. Ad una felice e feconda immaginazione, a un raro dono di acuta e precisa osservazione psicologica, lo Stevenson unisce uno stile limpido ed efficace, che ci rammenta alcuni dei più puri scrittori inglesi del settecento. E nel caso presente, trattandosi appunto di un romanzo storico, e la scena essendo in Scozia verso la metà del secolo scorso, lo stile stesso della narrazione contribuisce ad aggiungere efficacia alla verità

del colore locale. Come *la Guerra e la Pace* del Tolstoï, il *Master of Ballantrae*, è uno di quei rarissimi romanzi storici nella lettura dei quali non siamo urtati dalla contradizione evidente e continua tra l'ambiente archeologico e i caratteri moderni. Questo difetto ci salta agli occhi in alcuni romanzieri tedeschi, i quali a guisa di vestiaristi teatrali, si divertono a *truccare* certi personaggi molto germanici, molto contemporanei, ora da Egiziani, ora da Romani, ora da Scandinavi primitivi. Al contrario, i personaggi dello Stevenson, come quelli del Tolstoï, hanno prima di tutto il vantaggio di non appartenere a epoche e civiltà tanto remote, e hanno di più un carattere così essenzialmente umano, che toglie loro ogni ombra di anacronismo. Sono così veri e così finamente analizzati, che ci pare di averli già incontrati e conosciuti, e nonostante parlano e agiscono sempre come era verosimile che parlassero e agissero al tempo delle guerre Napoleoniche in Russia, o della insurrezione Giacobita in Iscozia. Così il metodo psicologico dello Stevenson somiglia più a quello del Tolstoï che a quello del James e del Bourget. Questi insistono troppo sopra ogni minuzia, vogliono analizzare tutto, spiegare troppo, e spesso ci stancano o annoiano. Lo Stevenson invece ottiene i maggiori effetti con qualche indicazione sottile e *suggestiva*.

Ma la vera originalità di questo romanziere consiste nello avere usata la sua potenza tutta

moderna di analisi in un racconto di avventure stravaganti, appartenenti a un genere che pareva morto, e che egli ha avuto l'arte di far rivivere nel più simpatico modo. Le avventure del *Master of Ballantrae*, un tipo alla Callot, uno *charmeur* spadaccino e un infame persecutore, son descritte in modo indimenticabile. Il senso d'ansietà e di martirio che prova la famiglia, la quale non riesce a liberarsi dal suo tormentatore, è contagioso. Leggendo, soffriamo con loro; a ogni pagina vorremmo vedere annichilito chi è cagione di tanti ingiusti e inevitabili patimenti. Le sofferenze di Enrico, il fratello secondogenito, e la lotta interna di sua moglie (che da giovine ha amato il cognato) sono strazianti. La verità e profondità d'analisi è tale, che finita la lettura e chiuso il libro, ci pare impossibile che tanto tesoro di fatti, di esperienze, di osservazione psicologica, sia racchiuso in un volumetto di trecento pagine.

I *Plain Tales from the Hills* di Rudyard Kipling han levato in Inghilterra un grido che mi pare sproporzionato al loro intrinseco merito. Si tratta di novelle realistiche della vita anglo-indiana, di cui militari e impiegati inglesi sono i protagonisti. Il merito di questa specie di bozzetti consiste nella condensata e rapida narrazione; che è come una reazione contro gli indugi e le lungaggini del romanzo soverchiamente analitico. Il Kipling è nato raccontatore e racconta

con abilità ed efficacia: ma il suo modo di narrare è brusco, troppo rapido, aneddoti troppo frivoli, poca acutezza di osservazione. L'autore non ha saputo trarre abbastanza partito dagli splendidi materiali che aveva tra mano. Il grande e incontestabile successo si spiega, secondo me, pensando al gran contingente di lettori britannici che, scorrendo questi racconti, amano di ricordare i vecchi tempi, gli anni vissuti nell'India, e vi assaporano la poesia del passato. Vi ritrovano con grata sorpresa cento piccoli tratti locali, nelle descrizioni di paese, nei caratteri degli individui, e nelle citazioni in lingua indigena. Sì, signori: come se non bastassero le noiose parlate dialettali di molti romanzi inglesi, ci tocca adesso a ingoiare interi brani d'indostanico.... Allo scozzese, all'inglese corrotto delle diverse provincie, al gergo moro degli Stati-Uniti, s'aggiunge ora l'indiano. Se andiamo innanzi di questo passo, il linguaggio barbaro delle colonie africane e d'Australia entrerà nel repertorio letterario — e per gustar bene certi romanzi inglesi, bisognerà essere un Müller o un Mezzofanti. Basta — faremo una cosa, li anderemo a leggere negli uffici di *Propaganda*, e mescoleremo così l'utile al dolce. Letta una dozzina di questi romanzi, potremo avere guadagnatissimo il diploma di missionario e tutti i selvaggi ci capiranno.

Lasciando lo scherzo, non è solo in questi *Plain Tales* che scorgiamo una evidente ricerca

del nuovo, del piccante, dell'esotico, per stuzzicare il gusto *blasé* dei lettori, e ridestare un po' d'appetito. Prima che la *fin de siècle* finisca davvero, ne vedremo delle belle. Intanto in Francia vanno alla seconda e terza edizione romanzi scritti in un gergo sibillino tale, che quello delle *Précieuses* di Molière è, al paragone, più semplice di quello dei *Fioretti di San Francesco*.... Abbiamo avuto realisti, positivisti, natùralisti, sperimentali, decadenti, impressionisti: ma i buoni e durevoli romanzi si contano ancora sulla punta delle dita! Una delle grandi e più strombazzate novità parve lo sperimentalismo. Ma se per romanzo *sperimentale* si intende appoggiato su l'esperienza fatta su sè stesso o sugli altri; allora non vi è di nuovo che la parola; la cosa è vecchia per lo meno quanto *Tom Jones*, *Manon Lescaut* e *Adolphe*. E quale realista moderno ha avuto il senso della realtà così intenso, da illudere completamente il lettore, come De Foe, Smollet, e Fielding?

Paragonate, per esempio, il *Caso di M. Waldemar* di Edgardo Poe, alla *Relazione della apparizione di Mrs Veal* di Daniele De Foe. Il primo è un pittore anatomista; il calcolo e l'arte si rivelano ad ogni passo; ogni minuzia è messa sott'occhio, proviamo un senso di ammirazione per l'artista, una impressione curiosa di sorpresa e di pena; ma l'illusione *non è* completa. Nel racconto di De Foe fatto con un sentimento innato e sicuro (non acquisito e inoculato) della realtà, l'illusione *è* completa. Poe è un artista malato, De

Foe è un osservatore infallibile. E con che semplici mezzi quei vecchi realisti ottenevano possenti effetti!

In tutto *Adolphe*, l'unica descrizione di paesaggio è di mezza pagina. Oggi, la descrizione è la *crittogama* devastatrice del nostro romanzo. E ieri era anche peggio.... Sì, in questo v'è progresso in meglio. E se l'*impressionismo*, ora di moda varrà a liberarci dai cataloghi e inventari di tappezzeria, archeologia, chincaglieria, scuderia, alcova, cucina, *boudoir*, salotto, magazzini, teatro, ferrovie, ecc. che ci addolorano gli occhi e il buon gusto da più di vent'anni, ben venga l'impressionismo! Sarà un tanto di guadagnato.

Dirò di più. Se la scuola impressionista saprà davvero condensare luce e interesse nel punto veramente caratteristico, si tratti di un ritratto o di un paesaggio, di un sentimento o di un dramma, — sarà più vicina delle scuole che immediatamente l'hanno preceduta, alla Natura e perciò alla vera arte. La cosa infatti che più manca al romanzo contemporaneo è la difficile arte di condensare. E giacchè sono in vena di requisitoria, aggiungerò che manca un'altra cosa essenziale ai romanzieri attuali, anche ai più insigni: l'architettura, la composizione del romanzo. Se Dumas, E. Sue, Souliè, dettero troppa e quasi esclusiva importanza alla *charpente*, al macchinismo del romanzo, bisogna convenire che i romanzieri contemporanei gliene dànno troppo poca. Non esigeremo che ogni romanzo sia edificato sa-

pientemente, solidamente, e armonicamente, come quei tre miracoli di *Tom Jones*, di *Vanity Fair*, e dei *Promessi Sposi;* ma che un legame, una composizione ci sia! Questa lacuna non può esser sostenuta e compensata che da una finissima analisi umoristica, come nel *Tristram Shandy* — o da una profonda analisi psicologica, come in *Middlemarch* e in *Anna Karenine.*

(*Nuova Antologia*, 1 gennaio 1891.)

FINE.

INDICE

PREFAZIONE ..... Pag. v

SAGGI CRITICI DI LETTERATURA INGLESE

Roberto Browning 1
L'anello e il libro, poema di Roberto Browning 19
Roberto Browning e l'Italia 36
Aurora Leigh, poema di Elisabetta Barret Browning 54
Euphorion di Vernon Lee 77
I poeti americani 99
I poeti inglesi moderni e i nuovi canti di Mary Robinson 127
Le Letture su gli eroi, di Carlyle 154
Roma e gli scrittori inglesi 184
Il poeta della guerra americana (Walt-Whitman) 204
Una nuova poetessa americana (Cora Fabbri) 231
Nel primo centenario di Percy Bysshe Shelley (4 Agosto 1892) 251
Lord Tennyson 269

RASSEGNE DI LETTERATURA INGLESE

Dowden, Vita di P. B. Shelley 301
La « Shelley Society » 304
Versi e prose di W. Story 306
Sir Philip Sidney del Symonds 310
Mary Stuart dello Stevenson 313
Opere di Dante Gabriele Rossetti 317
Corrispondenza fra Goethe e Carlyle 322
Poeti comici della Restaurazione 326
Juvenilia di Vernon Lee 331
Lettere inedite di Thackeray e Dickens 343
Locrine di Swinburne 346

Opuscoli irlandesi di Swift.....Pag. 349
John Keats di Colvin..... 351
Matthew Arnold..... 358
Colvin, Biografia di Landor..... 360
Zimmern, A. Schopenhauer..... 365
Marzials, Vita di Dickens..... 370
Caine, Vita di Coleridge..... 380
Birrel, Vita di Carlotta Bronte..... 384
Clarke, Scritti scelti del Mazzini..... 386
Corrispondenza di O'Connell..... 391
Story, Michelangelo..... 394
Lee Hamilton, Imaginary Sonnets..... 399
Hennequin, Dickens e Poe..... 403
Sime, Vita di Goethe..... 409
Lawley, Vittoria Colonna..... 411
Pater, Appreciations..... 415
Zimmern, The Hansa Towns..... 418
Levy, A London Plane-Tree, ecc..... 420
More, Vita di Pico della Mirandola..... 423
Wedmore, O. Balzac..... 428
Conway, N. Hawthorne..... 434
Reid, Lord Houghton..... 437
Sanders, Vita di Sheridan..... 442
Stevenson, The Master of Ballantrae..... 448
Kipling, Plain Tales from the Hills..... 450

Author Nencioni, Enrico
Title Saggi critici di letteratura inglese.
2034235
I.E.H.
N437s

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU